

**esmuc**

Escola superior de Música de Catalunya



## **PROJECTE FINAL**

### **Seguidilles, fandangos i boleros a les sonates ibèriques per tecla dels compositors Domenico Scarlatti, José de Nebra i Antoni Soler**

Estudiant: Ariadna Cabiró Berenguer

Màster d'Interpretació i Musicologia de la Música Antiga

Especialitat: Clavicèmbal

Director: Javier Artigas Pina

Curs: 2012 – 2013

Vistiplau del Director:

A handwritten signature in blue ink, likely belonging to the director, Javier Artigas Pina. The signature is stylized, with a large, circular loop at the beginning and a vertical line extending downwards.

Membres del tribunal:

1. Javier Artigas
2. Juan Carlos Asensio
3. Rolf Baker



## EXTRACTE

Aquest projecte neix amb la finalitat d'oferir una perspectiva sobre les sonates ibèriques de les dècades centrals del segle XVIII, i en concret dels cèlebres compositors Domenico Scarlatti, José de Nebra i Antoni Soler, centrada en alguns dels balls de major popularitat a l'època com són les seguidilles, els fandangos i els boleros. Algunes de les sonates ibèriques d'aquests compositors es corresponen amb molts dels paràmetres que condicionen aquests balls i com a conseqüència són sonates que poden ser ballades, tot i que desconeixem si a l'època s'interpretaven amb ballarins. Al voltant d'aquest tema se'ns formulen algunes preguntes referents al gènere i l'estil de les sonates o a la relació dels seus compositors amb els moviments culturals de la ciutat de Madrid que podien haver propiciat aquesta connexió.

Este proyecto nace con la finalidad de ofrecer una perspectiva sobre las sonatas ibéricas de las décadas centrales del siglo XVIII, concretamente de los célebres compositores Domenico Scarlatti, José de Nebra y Antoni Soler, centrada en algunos de los bailes de mayor popularidad en la época, como son las seguidillas, los fandangos y los boleros. Algunas de las sonatas ibéricas de estos compositores se corresponden con muchos de los parámetros que condicionan estos bailes y, como resultado, son sonatas que pueden ser bailadas, aunque desconocemos si en la época se interpretaban con bailarines. Entorno a este tema se formulan algunas preguntas referentes al género y al estilo de las sonatas o a la relacion de sus compositores con los movimientos culturales de la ciudad de Madrid que podrian haber propiciado esta conexión.

This project has the aim to offer a perspective about the iberian sonates of the XVIIIth century, specially those written by Domenico Scarlatti, José de Nebra and Antoni Soler, and based in some of the most popular dances in that time, like seguidilla, fandango and bolero. Some of those sonates deal with most of the parameters that also identify these dances and, consequently, can be danced although we don't really know if they were performed like that in that time. Around that subject, we can formulate some questions referring to the genre and style of the sonates or the relationship of their composers with the cultural movements in Madrid that could have favoured this connection during that period.

## AGRAÏMENTS

M'agradaria mostrar el meu agraïment a totes les persones que m'han aconsellat en la recerca i la investigació. Gràcies al Javier Artigas i als ballarins Anna Romaní, Sebastià Bober, Raquel Terraza i Joan Codina que m'han ajudat a entendre els balls. Gràcies també als músics que han participat al concert: Meritxell Tiana, Pablo Gastaminza, Eva Febrer i Hyunkun Cho. També vull agrair especialment al Guim i a tots els meus amics, que m'hagin encoratjat i animat. I finalment agraeixo el suport incondicional de la meua família.

Barcelona, 19 de juny del 2013

# ÍNDEX

<b>INTRODUCCIÓ.....</b>	<b>6</b>
-------------------------	----------

## **1. CONTEXT HISTÒRIC I CULTURAL**

1.1. La Cort de Madrid .....	10
1.2. Els teatres de Madrid: l'ètica i la moral cristiana enfront de l'exuberància.....	14
1.3. Miscel·lània d'estils en ple segle XVIII: La tradició musical ibèrica enfront de la tradició musical europea.....	19

## **2. TRACTATS I MANUALS DIDÀCTICS DE DANSA DEL SEGLE XVIII**

2.1. Introducció.....	22
2.2. Recorregut pels autors més representatius: Pablo Minguet, Rodríguez Calderon, Juan Antonio de Iza Zamácola i Antonio Cairon.....	24
2.3. L'estil ibèric als tractats i manuals didàctics de dansa .....	27
2.4. Les seguidilles.....	35
2.5. El bolero.....	40
2.6. El fandango.....	44
2.7. La contradansa miscel·lània.....	46

## **3. LA DANSA A LES SONATES IBÈRIQUES**

3.1. La sonata ibèrica bipartida .....	47
3.2. Domenico Scarlatti, José de Nebra i Antoni Soler.....	51
3.3. Subgèneres dins les sonates ibèriques: El cas de la sonata-bolero.....	63

<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>73</b>
-------------------------	-----------

<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>76</b>
--------------------------	-----------

<b>ANNEXOS.....</b>	<b>81</b>
---------------------	-----------

## INTRODUCCIÓ

### Justificació:

La primera motivació a l'hora d'escollir aquest subjecte de recerca ha estat la dansa. Malgrat que és un art molt present a casa nostra i que el moviment cultural, educatiu, de recerca i innovació avarca una dimensió comparable al de la música, encara són poques les ocasions en que es fusionen musics i ballarins per a interpretar conjuntament als escenaris catalans, i en concret dins l'àmbit de la música antiga. Malgrat que això representaria una major fidelitat als criteris històrics, per diversos motius que poden anar des del gust estètic fins a qüestions més pràctiques, gran part d'aquesta música s'interpreta habitualment sense dansa.

Pel que fa al títol del projecte: Algunes de les sonates ibèriques dels tres compositors, Scarlatti, Nebra i Soler, contenen una forta relació amb els balls que apareixen al títol. El motiu pel qual s'han escollit aquests tres balls i no d'altres que segurament també podríem trobar a les sonates, és pel fet que són dels més representatius de dues etapes del segle XVIII: La seguidilla i el fandango són balls que acostumem a trobar junts i que durant les dècades centrals constitueixen dos dels balls més populars. El bolero és posterior i il·lustra una nova corrent estètica que tindrà més repercussió a les darreres dècades del segle. Però al mateix temps, el bolero és una evolució de la seguidilla. La relació, per tant, entre els tres balls em va semblar prou sòlida com per basar-ne la recerca.

Afortunadament, com a músic he pogut experimentar en diferents ocasions que els balls i les danses s'interpreten i es comprenen millor si s'han ballat, o si s'ha tingut la ocasió de treballar amb ballarins. D'aquí parteix la necessitat de cercar una interpretació de les sonates ibèriques a partir del ball. Evidentment el caràcter fresc i alegre d'aquest tipus de sonates vinculades als balls populars ha estat una altra de les motivacions. Considero que el caràcter en general d'aquestes sonates ibèriques segueix responent al que Scarlatti deia al pròleg de la publicació dels *Essercizi per clavicembalo* de 1738:

*Lector, no esperis, ja siguis aficionat o Professional, una profunda intel·ligència en aquestes composicions, si no un joc enginyós de l'Art, per entrenar-te en la*

*desimboltura al Clavicèmbal. No pretenen interessos ni busquen ambicions, sinó que m'empeny a publicar-les l'obediència. Potser et resulten agradables i en aquest cas obeiré més a unes altres ordres de complaure't en un estil més fàcil i variat: mostra't per tant més humà que crític i augmentaràs els propis delectaments. Per a senyalar la disposició de les mans, t'aviso que amb la D s'indica la Dreta, i amb la M l'Esquerra. Viu feliç.*<sup>1</sup>

## **Objectius:**

L'objectiu principal d'aquest objecte d'estudi és arribar a determinar, a partir de paràmetres estudiats, algunes sonates ibèriques com a danses en sí mateixes. Al mateix temps, diferenciar aquestes sonates de les que estan influenciades per la dansa però que per la seva estructura i forma no arriben a ser-ho. Amb aquest primer gran objectiu es pretén establir un lligam fort entre les sonates ibèriques i la dansa.

Un altre dels objectius importants gira a l'entorn dels conceptes de música culta i música popular. Sense arribar a oferir cap conclusió concreta sobre aquesta qüestió i sense oferir cap tesis que al·legui que algunes de les sonates ibèriques podrien atribuir-se a l'àmbit de la música tradicional o folklòrica pel seu lligam amb els balls de major popularitat en diferents sectors de la vida pública, dins aquest projecte es pretén provocar la reflexió entorn a la dualitat d'àmbits als que podrien correspondre.

L'últim objectiu important és reflexionar a l'entorn del gènere i l'estil de la sonata ibèrica. Un estil que s'ha obviat en ocasions, al·legant a les influències estrangeres excessives o a la imprecisió d'un estil propi. Certament, aquests arguments tenen una important consideració ja que no es pot entendre el segle XVIII sense comprendre la miscel·lània d'estils que impregnava tot Europa. Tot i això, algunes de les sonates que es creen a la península ibèrica per part d'alguns compositors (no tots) ofereixen entre elles unes característiques en comú, fruit de la tradició musical del continent que inevitablement acaba repercutint en l'estil i conduint en major o menor mesura als

---

<sup>1</sup> SCARLATTI, Domenico: *Essercizi per clavicembalo*. (1738) Stil, Paris, 1977, Pròleg. (traducció de l'autora). "Lettore, non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti il profondo intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla franchezza sul Gravicembalo. Né viste d'interesse, né mire d'ambizione, ma ubbidienza mossemei a pubblicarli. Forse ti saranno aggradevoli, e più allora ubbidirò ad altri comandi di compiacerti in più facile e variato stile: mostrati dunque più humano che critico, e si accrescerai le proprie dilettazioni. Per accenar la disposizione delle mani, avvisoti che dalla D viene indicata la Dritta, e dalla M la Manca. Vivi felice."

compositors vers una direcció, i fruit també de la influència d'altres disciplines com la dansa, la qual ofereix uns trets molt característics i exclusius a la península.

### **Metodologia:**

La manera com he plantejat la investigació del projecte és, d'una banda, a partir de la lectura i estudi de la bibliografia corresponent i, de l'altra, l'anàlisi de les sonates a través de la comparació d'aquestes amb la informació adquirida.

En quan a la bibliografia consultada, he investigat sobre les dècades centrals del segle XVIII dins l'àmbit de la monarquia i els seus canvis interns per tal de veure quina influència tenien els monarques en la vida musical que girava al seu entorn. També he pogut establir relacions entre els tres principals músics: la seva vida, la possible relació que podien tenir entre ells i l'obra que van produir al voltant dels instruments per tecla. Pel que fa a la dansa he realitzat un estudi previ dels gèneres dramàtics o para dramàtics on trobem aquest tipus de balls i els possibles contextos en que es representaven aquests gèneres. Posteriorment, la lectura i anàlisi dels tractats i manuals del segle XVIII i de les primeres dècades del XIX en que apareixen referències i explicacions sobre les tres danses que veiem en aquest treball, així com altre tipus de literatura que m'ha resultat interessant per a la comprensió d'aquest tipus de balls com per exemple el tractat dedicat a l'art de tocar les castanyoles de Francisco Agustin Florencio.

El procés de recerca d'aquesta informació ha estat a través dels diferents tractats i manuals que he pogut trobar digitalitzats a la Biblioteca Nacional i a la xarxa, així com la bibliografia consultada a la Biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya i de la Universitat de Barcelona. Gran part de la recerca s'ha fet a partir de la música impresa dels tres compositors.

Un cop estudiada i analitzada aquesta informació he pogut passar al següent pas, que és el de la comparació de les sonates ibèriques que he escollit com a models representatius amb els patrons de dansa explicats a les diferents fonts d'informació. En la possible consideració d'algunes sonates com a balls m'ha estat de gran ajuda el treball amb ballarins, que m'han ofert un punt de vista més pràctic.



El darrer aspecte metodològic que cal tenir en compte és l'anàlisi i la reinterpretació d'algunes de les sonates d'Scarlatti, Soler o Nebra, en relació a la seva influència amb aquests tres balls i la possibilitat que aquestes puguin ser considerades pròpiament com a danses o vinculades a la dansa.

### **Estat de la qüestió:**

El primer aspecte a comentar en relació amb l'estat de la qüestió d'aquest tema és que les sonates ibèriques han estat investigades, abordades i interpretades per a molts estudiosos en tots els sentits possibles, incloent el de la dansa. L'autor del qual s'han realitzat més estudis és D. Scarlatti. S'ha parlat del tema de la dansa a les sonates d'Scarlatti des d'enfocaments més generals en gairebé tots els estudis que se n'han fet. També es planteja, en gairebé totes les referències que es fan del compositor, la vinculació de la seva música amb el folklore espanyol, vincle que resulta una mica més complex de defensar, però no gens desestimable. En quant a estudis específics d'aquest tema cal esmentar l'estudi que realitza Luisa Morales en aquesta direcció.<sup>2</sup> A partir d'un panorama d'investigació en que les portes ja estan obertes, el meu enfocament pretén aportar una reinterpretació de les sonates relacionades amb les danses que s'especifiquen al títol del projecte.

---

<sup>2</sup> MORALES, Luisa: *Domenico Scarlatti in Spain.*, Barcelona: LEAL 2009

## 1. CONTEXT HISTÒRIC I CULTURAL

### 1.1. La Cort de Madrid

En aquest primer capítol es pretén exposar de manera general el període comprès entre el canvi de dinastia, dels Àustries als Borbons, fins al regnat de Carles III. Es farà una especial atenció a les característiques de l'àmbit cortesà, entenent que aquest era el context en el que es va gestar la producció musical que ens ocupa, i com l'arribada dels Borbons a la cort espanyola va canviar costums i tradicions, desenvolupant un model monàrquic a imatge del francès.

L'any 1700 mor Carles II sense descendència, i deixa com a hereu al tro el príncep Felip, net del rei francès Lluís XIV. Aquesta opció confronta amb un altre possible candidat al tro: l'arxiduc Carles d'Àustria. Després de molts estira i arronsa per part de les potències europees, que veuen en el canvi de dinastia possibilitats de noves aliances, i un cop acabada la Guerra de Successió, l'any 1711 Felip V és nomenat rei d'Espanya. L'acord arriba a partir de la mort inesperada de l'emperador d'Àustria Josep I, al qual substituirà Carles d'Àustria, el candidat. La coneguda com a Pau d'Utrecht afavoreix a tots els països que s'han vist implicats en l'entramat polític.<sup>3</sup>

El regnat de Felip V es caracteritza per un centralisme que segueix el model francès. Catalunya perd la seva xarxa institucional i s'eliminen els furs de València i Aragó. El rei Felip V inicia una reforma estatal per conduir el país a la modernització, partint del centralisme absolut, coneguda com els Decrets de Nova Planta. Crea noves dependències i secretaries d'Estat, les precursors dels actuals Ministeris. Aquestes reformes també afecten a l'àmbit de l'educació. El nou Estat intervé en l'educació universitària, modernitzant-la i creant dues de les acadèmies més antigues : La Real Academia Española l'any 1713 i la Real Academia de la Historia al 1738.

Darrere de totes aquestes noves polítiques estatals fetes a imatge i semblança del model francès, hi havia un monarca amb tendències delirants i malalties que s'anaven incrementant i un caràcter hipocondríac i paranoic. Havia contret matrimoni dues

---

<sup>3</sup> RIERA, Enric: "Els canvis polítics al segle XVIII". A *Història Universal*, MOLAS, Pere (coordinació), Editorial 92 S.A., Barcelona, 1992, volum III-Edat Moderna.

vegades, la primera amb Maria Lluïsa de Saboya amb qui va engendrar el seu hereu Lluís que va esdevenir Lluís I d'Espanya el 1724, en abdicar Felip V. Lluís I però, va morir al cap de mig any, cosa que feu tornar al tro al seu pare. El segon fill era Ferran, que esdevingué rei l'any 1746. La segona esposa de Felip V, Isabel de Farnesi, durant els darrers anys de vida del rei tenia un control absolut de tot el que passava a la cort i de les decisions que prenia el rei.

*La época esta muy bien documentada gracias al duque de Saint-Simon, emisario francés que tenía licencia del soberano para entrar sin permiso previo en su cámara privada. Saint-Simon nos dejó una crónica de valor incalculable. Gracias a su vision, sabemos que la reina manejaba al monarca para conseguir sus propósitos. Para ello, tenía que soportar en la intimidad lo inimaginable, aguantando las extravagancias y los exabruptos del soberano. Contra lo que cabe suponer en una mujer de su carácter, agasajaba a su esposo. La moneda de cambio era que también tomaba las decisiones por él. El monarca, cuando se encontraba así no era persona. Cuentan las crónicas que, cuando se levantaba, se daba paseos por el Alcázar sevillano como un muerto viviente, con la boca abierta.*<sup>4</sup>

El casament, l'any 1729, del nou hereu del rei, Ferran, i la princesa de Portugal Maria Bàrbara de Bragança va ser un casament doble: el que en realitat feren els monarques fou un intercanvi d'infantes. Joao V va oferir Maria Bàrbara a Ferran i Felip V oferí Mariana Victoria a Don José de Portugal. Domenico Scarlatti, que en aquells moments ja treballava per al monarca portuguès, va escriure música per les celebracions que es feren a Lisboa i, mesos més tard, a Badajoz. Aquesta música malauradament s'ha perdut. La cort espanyola va viatjar amb uns 40 músics per l'ocasió. Qui també va escriure per a celebrar el casament dels dos futurs monarques fou José de Nebra, concretament *Ifigénia en Aulide*, una òpera que Scarlatti també va escriure l'any 1713 a Roma.

No és fins al 1746 que Ferran VI esdevé rei d'Espanya, a causa de la mort de Felip V. Durant el període previ a l'entronització les relacions entre els prínceps d'Astúries i els dos monarques vigents (Felip V i Isabel de Farnesi) esdevingueren cada vegada més tenses, pel motiu que la reina tenia recel del fill primogènit de la primera dona i exercia tota la seva influència cap al rei per generar desconfiança vers les intencions de Ferran i

---

<sup>4</sup> MÁRQUEZ, Macarena: *Vida de Bárbara de Braganza*. Eila Editores, Madrid, 2011, pp. 67

Maria Bàrbara. El fet és que el nou monarca era dèbil com ho havia estat el seu pare, i el pes de la figura de la reina Maria Bàrbara de Bragança va esdevenir crucial, com ho havia estat la figura d'Isabel de Farnesi.

*El embajador francés Vaureal, transcurridos un par de días de la muerte de Felipe V, empezó a informar a Luis XV acerca de la sucesión española. Lo hacía en cartas cargadas de sarcasmo, en las que venía a decir que, en España, era más bien Maria Bárbara quien había sucedido a Isabel y no Fernando a Felipe. El comentario estaba cargado de evidencia, aunque la realidad que encerraba no fuera reconocida de forma oficial.*<sup>5</sup>

El període en que regna Ferran VI es caracteritza per la intervenció de dos importants ministres, Carvajal i Ensenada.<sup>6</sup> Ambdós van optar per una postura neutral enfront les guerres europees, cosa que va afavorir la política interior del país. On van centrar més l'atenció va ser en la política colonial i en el desenvolupament d'estructures estatals que ja s'havien iniciat en la modernització de Felip V. Així doncs, es desenvolupa la indústria naval, l'armamentística i altres projectes d'enginyeria i desenvolupament tecnològic, com ara la connexió fluvial de Castella a través d'un canal. En el terreny cultural, l'època de Ferran VI és una de les més rellevants. L'any 1752 es crea l'Academia Real de Bellas Artes de San Fernando.

La residència oficial del monarques passà a ser el Palau del Buen Retiro a partir de l'incendi de l'Alcàsser dels Àustries. Al marge però, els reis tenien una sèrie de *Reales Sitios* on passaven les diferents estacions de l'any, d'acord amb la climatologia més idònia de cadascun. La segona residència predilecta dels monarques, i sobretot dels futurs monarques Ferran i Maria Bàrbara, era el Palau d'Aranjuez, on hi passaven la primavera. La tardor la passaven a l'Escorial i l'hivern a la ciutat, entre els dos palaus del Buen Retiro i del Pardo.

Com correspon a la manera de fer dels Borbons, els monarques s'envoltaren de tot una sèrie de diversions a la francesa: música, teatre, caça i focs artificials. El fet que, durant el regnat de Felip V, la reina els volgués mantenir apartats de tots els assumptes polítics

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 103

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp.69

va propiciar que es dediquessin a afers culturals i d'entreteniment. La princesa Maria Bàrbara va seguir cultivant amb escreix la seva passió per la música, traslladant-la també al seu marit, qui també va rebre classes de clave del mestre Domenico Scarlatti.<sup>7</sup>

Ferran VI va fer construir a l'arquitecte Sachetti la Capella Reial del palau d'Aranjuez l'any 1738, una de les dependències més preuades del palau barroc. Per aquesta capella hi passaren músics de gran renom com Francesco Corselli y José de Nebra, que coincidiren en els càrrecs de rector y vicerector. L'incendi del Palau d'Aranjuez l'any 1748 va destruir gran part dels documents del palau, entre ells molta de la música escrita. Corselli i Nebra van emprendre la tasca de recompondre tota la música religiosa de la Capella Reial. Al Palau d'Aranjuez els monarques hi realitzaven nombrosos esdeveniments musicals.



Explica la historiadora Macarena Márquez<sup>9</sup> que Scarlatti tocava el clave cada vespre per als monarques. També narra una de les activitats més peculiars: la *Escuadra del Tajo*, ideada per Farinelli, que coneixia la debilitat de la reina pel riu. Es tractava d'un sèquit de petites embarcacions anomenades *falúas* per navegar pel riu als voltants del palau. En aquestes embarcacions s'hi pescava però també s'hi feien concerts musicals. A la

<sup>7</sup> KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, New Jersey, 1953

<sup>8</sup> VAN LOO, Louis Michel : *Detall de Sextet* (1768). Museu de l'Hermitage. El pintor Michel Van Loo (1707-1771) treballà a la Cort espanyola entre 1737 i 1752. Es pressuposa que la persona que toca el clave podria ser la reina Maria Bàrbara, envoltada de músics que l'acompanyen al violí i al violoncel, danvat del rei i la cort. El clave es de tipus francès amb doble teclat.

<sup>9</sup> MARQUEZ, Macarena: *Op. cit.*, pp.114

ciutat de Madrid els monarques gaudien de la producció d'òperes italianes al teatre del Buen Retiro. Un cop acabades les òperes convidaven a ballar a les dames de la reina i als cavallers del rei a les dependències reials. Aquests festes privades acostumaven a fer-se a les dependències de la reina.

La mort de la reina Maria Bàrbara va precedir la del seu marit. Ferran VI sempre havia tingut un caràcter fràgil i es recolzava en la figura de la reina. Segons les fons oficials, al morir aquesta, el rei va decaure en una gran depressió i va morir poc temps després. Isabel de Farnesi fa tornar el seu fill Carles III que puja al tro l'any 1759, i així comença un nou període monàrquic. El gust per la cultura i en concret per la música no destaquen entre les preferències del nou rei, malgrat que dins l'àmbit aristocràtic seguiran cultivant-lo el seu germà, l'Infant Don Lluís i el seu fill l'Infant Don Gabriel.

## **1.2. Els teatres de Madrid: l'ètica i la moral cristiana enfront de l'exuberància.**

L'atracció i el gust per la moda italiana, sobretot pel fenomen de l'òpera, es feu notar en el la construcció de teatres. El que havien estat antics corrals de comèdies evolucionarien cap a models de teatres italianitzats, que mantindrien també algunes tradicions pròpies d'aquests antics corrals. Les relacions culturals amb Itàlia eren constants. Per altra banda, els nexes polítics amb França també ho eren i la moda i el gust francès s'apreciaven. Així, els balls públics i balls de màscares habituals a França esdevingueren una de les majors atraccions a la península ibèrica. Un dels aspectes rellevants fou l'anada i vinguda de ballarins, mestres de dansa i companyies senceres que realitzaven gires per les ciutats i les corts europees de més prestigi. Això comportà una barreja d'estils que particularment a Espanya es feu notar molt.<sup>10</sup>

Madrid al segle XVIII era una ciutat amb un ambient cultural força ampli i els teatres eren el context per excel·lència dels gèneres dramàtics, entre els quals hi trobem també els espectacles dansats. La ciutat estava provinguda de diferents espais on s'hi

---

<sup>10</sup> AMORÓS, Andrés i BORQUE, J.M. Díez (coordinadors): *Historia de los Espectaculos en España*. Editorial Castalia, Madrid, 1999.

realitzaven drames, comèdies, sainets, òpera, sarsueles, tonadilles, balls populars i altres espectacles segons les tendències de cada període. Generalment als teatres s'hi realitzaven espectacles dramàtics i musicals de manera indiferenciada. A part dels gèneres pròpiament musicals com podien ser l'òpera o la sarsuela, moltes vegades a les representacions purament teatrals també s'hi afegien números musicals i danses. La majoria dels teatres de la ciutat van començar essent corrals de comèdies pels voltants del segle XVI. Aquests espais van aprofitar-se per a la construcció de teatres més sòlids a nivell arquitectònic, com és el cas del teatre del Príncipe o el de la Cruz, dos dels més representatius del moment històric que ens ocupa.<sup>11</sup>

Els corrals passaven a anomenar-se teatres o coliseus un cop s'havien remodelat, com passa amb teatre o coliseu de la Cruz, que fou el primer edifici construït a Madrid amb la finalitat de representar-hi peces teatrals. Es va construir l'any 1579 com un corral de comèdies i l'any 1735 s'iniciaren els primers passos per a la seva reconstrucció. Seguint la reforma d'antics corrals i cases de comèdies impulsada per Ferran VI, es reconstrueix com un teatre modern amb capacitat per a 1500 persones. Les obres arquitectòniques van anar a càrrec de Pedro de Ribera. El mateix va passar amb l'antic corral del Príncipe, originari de l'any 1583, l'únic que encara es conserva dels que es corresponen a un antic corral de comèdies. Actualment rep el nom de Teatro Español.

*Para la construcción de este theatro (del Príncipe) se tomaron a censo, con Facultad real concedida a don Esteban Joseph de Abaría y Ymaz, Superintendente general de sisas, 697.718 reales y 18 maravedís, a interés de 3 por 100. Duró la obra desde el día 2 de junio de el año 1744, en que se dió principio, hasta el 12 del mismo mes de junio del siguiente de 1745, y se estrenó con la zarzuela intitulada El rapto de Ganímedes [Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes, de José de Nebra].<sup>12</sup>*

Un dels corrals de comèdies que va esdevenir molt popular gràcies a la companyia italiana coneguda amb el nom de Trufaldines és el dels Caños del Peral. La companyia,

---

<sup>11</sup> De la remodelació dels antics corrals de comèdies en parlen diferents autors que han investigat sobre els teatres espanyols al segle XVIII, com són Cotarelo y Mori, Maria José Ruiz Mayordomo dins el llibre *Historia de los espectáculos en España*, o Doménech Rico (autors i títols citats a la bibliografia). La reforma s'inicia l'any 1730, però el rei Ferran VI en serà un dels maxims impulsadors.

<sup>12</sup> ARMONA, José Antonio de: *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España, 1785*. Edición de Charles Davis by Tamesis, Woodbridge, New York, 2007, pp. 108

dirigida per Francesco Bartoli, també actuava al teatre del Buen Retiro, però a la ciutat va esdevenir tant popular que el corral es coneixia també amb el nom Corral de los Trufaldines. El Marquès de Scotti va realitzar el mecenatge per a la construcció d'un edifici al mateix emplaçament per a la representació d'òperes italianes.

*En 1737 el marqués de Scotti pide al Ayuntamiento que se faciliten todos los medios para que pueda actuar en los Caños del Peral una compañía de ópera. Las desaveniencias con la Villa son ocasión para acabar de una vez por todas con los conflictos entre Palacio y Ayuntamiento. El rey manda demoler el corral y construir otro nuevo mas grande. El marqués de Scotti se encargó de la construcción del que sería el Coliseo de los Caños del Peral poniendo incluso su fortuna personal, lo que terminó arruinándolo. Finalmente, gracias al mecenazgo de un rico hacendado madrileño, Francisco Palomares, se acabó el teatro, que se inauguró el 16 de febrero de 1738, domingo de Carnaval, con la ópera Demetrio, libreto de Pietro Metastasio y música de Adolfo Hasse. (...) Nos encontramos con el primer teatro exento de Madrid, el primero que se ofrece al público con un edificio singular. Ello supone que hubo que derribar los edificios colindantes para crear la plazuela en donde se levantaba el teatro, ya que el lavadero y el Corral de Trufaldines tenían edificios adyacentes. (...). Los planos conservados del Coliseo nos muestran un teatro a la italiana con su caja escénica de buenas dimensiones, su embocadura de doce metros y su sala de forma rectangular rematada por un semicírculo al fondo de la misma. Cuatro pisos de palcos dispuestos en forma radial sobre el patio, en donde había noventa asientos, lo que lo diferencia de los patios de mosqueteros de los corrales madrileños. De todas formas, el hecho de conservar la cazuela para las mujeres, el aposento de Madrid y los palcos de tertulia, implica un cierto compromiso entre las nuevas formas italianas y las costrumbres teatrales españolas.*

13

La companyia dels Trufaldines fou la primera companyia italiana establerta a la península. Segons els documents conservats va arribar a Espanya l'any 1703 amb el rei Felip V, després del viatge del monarca a Itàlia, on se sap que va assistir a nombroses representacions teatrals, especialment a les ciutats de domini espanyol. Segons Doménech Rico, la companyia dels Trufaldines segurament provenia de Milà:

---

<sup>13</sup> DOMÉNECH RICO, Fernando: *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Monografías RESAD, Madrid, 2007 *Ibidem*



*El texto de Il pomo d'oro, una de las pocas comedias que se conservan de su repertorio, incluye réplicas dialectales que, en opinión de Irina Bajini, su editora, pertenecen a un dialecto del norte, de tipo lombardo-oriental, con giros propios de Mantua. Por otra parte, en la mojiganga La casa del duende, atribuida por Rafael Martín a Antonio de Zamora, se presenta de esta forma a los Trufaldines: Benvenuto, me signori, vole vedere la danza e la ópera di Milano [vv. 325-333]<sup>14</sup>*

Els còmics italians fan al·legoria de les grandeses de la monarquia borbònica i de la bellesa de la reina Maria Lluïsa a la comèdia *Il pomo d'oro*, per això és ben probable que fossin els propis monarques qui fessin venir la companyia italiana a la península ibèrica. La companyia dels Trufaldines estava composta per set homes i tres dones, un nombre habitual en una companyia de Comedia dell'Arte, a diferència d'una companyia teatral espanyola de l'època, que solia estar formada per una vintena de persones.

Durant el regnat de Ferran VI és quan els espais teatrals de Madrid adquireixen un major prestigi i les produccions artístiques prenen una nova dimensió. El rei va procurar que els espectacles culturals fossin constants a la vila, tant als teatres com en altres espais públics. Ara bé, Ferran VI també procurà que la disbauxa no fos descontrolada, per la qual cosa l'any 1751 va dictar unes Precaucions referents a les normes de comportament i de conducta als teatres de la capital. A continuació en podem llegir alguns punts:

*1a. Para evitar los desordenes que facilita la obscuridad de la noche en concurso de ambos sexos, se empiecen las representaciones en los dos coliseos (en la version de 1763 nombra "coliseos" y en la anterior "corrales") a las quatro en punto de la tarde, desde Pasqua de Resurrección hasta el día último de septiembre, y a las dos y media desde el primero de octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrasar la hora señalada con ningún pretexto ni motivo, aunque para ello se interesen personas de autoridad, cuidando los autores por su parte de no hacer inutil esta providencia con entremeses y sainetes molestos y dilatados, proporcionando el festejo y ciñéndolo al término de tres horas, quando más, que es el suficiente a la diversión y a la que se logre el fin de salir de dia....*

*...6a. Que durante la representación, ni antes de ella, ninguna persona encienda cigarros de tabaco ni lo tome en pipa, con riesgo de algún incendio y lo que se ofende el humo y el olor a los demás del concurso....*

---

<sup>14</sup> *Ibidem*

...22. *Que todo lo dispuesto en estas Precauciones se observe inviolablemente, dando a los autores de las compañías un traslado feaciente e impreso de ellas, notificádoles su cumplimiento en las partes que les toca, para que no aleguen ignorancia, y apreciéndoles que por la contravención de qualquiera de ellas se prohibirá absolutamente la representación a su compañía, procediendo a las demás penas que fueren correspondientes, sin admitirles súplica ni memorial sobre esta instancia. Y por lo tocante a las providencias que hablan con el público, se fixaran los carteles de su contenido en las puertas de los coliseos y demás sitios acostumbrados, para que llegue noticia de todos.*<sup>15</sup>

L'obsessió per a establir un reglament no només es produïa a Madrid, sinó arreu de la península. Aquests tipus de reglaments anaven molt més enllà d'unes normes de conducta per entrar en qüestions de tipus ètic o moral, sempre seguint les pautes que dictava l'Església per tal de mantenir una aparença de modèstia i pulcritud. En ocasions trobem quina havia de ser la forma de vestir:

Sobre los trajes se estipula que estarán bien vistos los disfraces relacionados con la Comedia dell'Arte y los trajes regionales, pero quedará prohibido el travestismo, así como los disfraces de magistrados, religiosos, o de clases bajas como gitanos; además deberán estar hechos de "lienços lisos o pintados, holandillas, indianas de Cataluña o tafetanes", no pudiendo utilizarse materiales más nobles como telas de oro y plata, encajes, gasas, bordados, ...<sup>16</sup>

Aquesta obsessió per a guardar una posició recta la trobem també en el món de la dansa, contràriament al fet que les danses ibèriques són més luxurioses respecte les d'altres cultures veïnes. Malgrat ser les danses amb un component eròtic més marcat, la cultura espanyola seguia imposant una rectitud moral que no acabava d'encaixar amb el que els ballarins transmetien. Els tractadistes del XVIII enfoquen aquest tema amb certa modèstia. A la meitat del segle XVIII, d'acord amb la rectitud moral del regnat de Ferran VI, trobem un tipus d'opinions d'opinió més austera, com la de Ferriol Boxeraus al seu llibre *Reglas útiles para los aficionados al danzar* (1745):

<sup>15</sup> ARMONA, José Antonio de: *Opus cit.*, pp. 131-134

<sup>16</sup> *Reglamento para el bayle de máscaras en la ciudad de Sevilla, en este carnaval de 1768, Sevilla*. Citat a: RICO OSÉS, Clara: *La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Irol y los bailes públicos*. Anuario musical nº 64 de la Univerisdad de Niza Sophia-Antipolis, 2009:

Los copositores deben tener especial cuidado, poniendo cuanto esté de su parte en disponer los bailes de modo que se aparte el menor ademán indecente y que al paso, que la diversidad de sus mudanzas sean de agradable diversión, muevan los animos a una honesta recreación; pues no sin fundada razón se lamentan los predicadores, corrigiendo lo pernicioso de algunos bailes, que por la provocación de sus movimientos debían prohibirse; y en este supuesto he procurado con el mayor desvelo escoger y componer los bailes de más decencia <sup>17</sup>

Però ja a finals del XVIII observem una llibertat d'opinions més àmplia. Mentre que Juan Antonio de Iza Zamácola<sup>18</sup> critica alguns mestres oficials de bolero que ensenyen a ballar d'una forma indecent a les noies, reivindicant també que les normes no permeten *tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas*, Juan Jacinto Rodriguez Calderón s'atreveix a escriure que les noies ensenyin les cuixes al ballar.

En una sola voz se comprenden muchas cosas juntas, como se puede ver en la palabra trenzados [tipus de mudança]. En ellos luce la habilidad de los buenos bailarines de ambos sexos, y para que en la mujeres puedan ser más vistosos, es indispensable, usen de calzones, y vistan faldi-cortas; porque no descubriéndose las pantorrillas, de nada sirve molestarse en ejecutar estas diferencias. Algunas bolerológicas, séame permitido llamar así a las jóvenes alumnas del ejercicio que enseño, rehúsan descubrir sus piernas que mañosamente ocultan con sus largos guardapiés o camiones, y me parece que este reparo procede de ser patizambas, o demasiado flacas. <sup>19</sup>

### 1.3. Miscel·lània d'estils en ple segle XVIII: La tradició musical ibèrica enfront de la tradició musical europea

El fet que les dues esposes del rei Felip V fossin italianes va contribuir a la presència de músics italians a la cort espanyola, i aquest fenomen es traslladà als diferents escenaris musicals de la ciutat de Madrid. Alguns dels músics d'aquest període que conviven a la

<sup>17</sup> FERRIOL BOXERAUS, Bartolomé: *Reglas útiles para los aficionados al danzar*. Madrid, 1745, pp.42

<sup>18</sup> ZAMACOLA, Juan Antonio de Iza: *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799 y 1803), tercera edición ampliada en Madrid: Hija de Joaquín Ibarra, 1805.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ CALDERON, Juan Jacinto: *Bolerología o Cuadro de las escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Manuscrit de Philadelphia, 1807, pp. 17

ciutat són Antonio Ripa (1718-1795), Mestre de Capella del convent de las Descalzas Reales, José Mir (1700-1764), Mestre de Capella del Monestir de l'Encarnación o Nicolás Conforto (1718-1793), Mestre de Capella de las Infantas, Sebastian de Albero (1722-1756), organista de la Capella Reial o Carles Broschi, conegut amb el sobrenom de Farinelli (1705-1782), el qual resulta una figura essencial sobretot dins l'entorn teatral de la ciutat. Des del primer moment que Farinelli va arribar a la cort va captivar el gust dels monarques. El gust de Bàrbara de Bragança per la música italiana, així com la seva gran confiança amb Farinelli va contribuir a l'increment de corrents estètiques i gèneres musicals i dramàtics provinents d'Itàlia. Al cantant i mecenes se li otorgaren càrrecs de responsabilitat: Fou responsable de totes les festes de Palau i dels Reales Sitios, especialment del teatre del Buen Retiro i d'Aranjuez, durant el regnat de Ferran VI (1746-1758).

Tot i la forta presència dels gèneres italians, les tradicions autòctones continuaven vigents. Així doncs, mentre l'òpera anava captivant els gustos de la societat, altres gèneres propis de la tradició ibèrica es seguien produint. És el cas, per exemple, del villancet, que existia a la península ja des del segle XV. Al segle XVIII la funció del villancet era molt semblant a la cantata italiana i l'estructura estava formada per una introducció, tornada i copla (*introduccion, estribillo i copla*). Poc a poc el villancet anirà mesclant els recitatius i àries de les cantates amb l'estructura pròpia. Així com amb els villancets, un altre gènere que segueix convivint amb els gèneres italians és el de la sarsuela i més endavant el de la tonadilla escènica, que també adquirirà una gran popularitat. De la mateixa manera que passa al villancet, la sarsuela també va assimilant l'estructura italiana, fins que en ambdós gèneres comença a ser habitual trobar en un primer terme els recitatius i àries da capo i en un segon terme les còples i les tonades pastorals.<sup>20</sup>

La convivència de músics italians i espanyols en un mateix espai temps produeix en alguns casos un tipus de llenguatge únic que reflecteix les tendències italianes i les mescla amb les tradicionals ibèriques, com és el cas de José de Nebra. La mescla d'estils és constant en les seves obres, i molt especialment a les seves sarsueles. Es pot

---

<sup>20</sup> CAPDEPON, Paulino: "Soler y Ramos, Antonio". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 9)

percebre, per exemple, en la presència de personatges còmics o graciosos en contrast amb els personatges de caire més seriós, noble o mitològic. Normalment la música de caire més popular s'atorga als personatges propers mentre que les àries da capo es destinen als personatges heroics. Nebra no deixa d'utilitzar la forma de les coples - seguidilles, o coples - seguidilles - fandangos, alternant-les amb recitatius i àries da capo, mostrant una vegada més aquesta eclecticitat estilística.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> LEZA, José Maximo: "José de Nebra". *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 - 2011

## 2. TRACTATS I MANUALS DIDÀCTICS DE DANSA DEL SEGLE XVIII

### 2.1. Introducció

Fent un breu recorregut pels tractats de dansa del segle XVIII a la península ibèrica veiem que el seu antecedent és *Discursos sobre el arte del dançado* de Juan Esquivel, el primer llibre especialitzat en dansa dins de la península, que data del 1642. Esquivel descriu la pràctica de la dansa durant el regnat dels Àustries, un període en que la dansa ibèrica era una disciplina molt cultivada a les corts espanyoles i pràcticament tots els representants de la dinastia dels Àustries varen destacar per a les seves habilitats al dansar. La dansa ibèrica ressaltava per a ser un tipus de dansa vigorosa.<sup>22</sup>

La teorització i disciplina de la dansa va realitzar-se a França, concretament a París, d'una manera molt consistent, arran de la creació de l'*Academie Royal de Danse* (1661). Raoul-Auger Feuillet (ca.1660-1710) va idear un sistema de notació de dansa que va ser adoptat per la resta de països. El llibre de Raoul-Auger Feuillet *Chorégraphie* (París, 1700) va ser traduït a l'anglès per P. Siris, *The art of dancing*, 1706 i per John Weaver, *Orchesography*, 1722. No és fins al 1758 que, a Espanya, Pablo Minguet el traduirà al castellà, *Explicacion a la Choreografia*. Aquest sistema de notació va permetre difondre més de 350 coreografies teatrals i de saló pròpies de Feuillet, Guillaume de Pecour, Malpied, Kellom Tomlinson, etc.<sup>23</sup>

Pablo Minguet (? - ca.1801) és, com veurem a continuació, un dels tractadistes més destacats en l'àmbit de la dansa, també per la seva tasca de difusió de les danses franceses en un moment en que estaven molt de moda i per les explicacions pràctiques que realitza dels passos i les figures de dansa, amb imatges, quadres il·lustratius, notació de Feuillet i exemples musicals. Fent un breu resum dels exemples destacats de tractadistes de dansa, trobem, contemporani a Minguet, a Bartolomé Ferriol i Boxeraus

<sup>22</sup> RUIZ MAYORDOMO, Maria José: "Capítulo III. Espectáculos de Baile y Danza", a AMORÓS, Andrés i BORQUE, J.M. Díez (coordinadors): *Historia de los Espectáculos en España*. Editorial Castalia, Madrid, 1999

<sup>23</sup> GOSALVEZ LARA, Carlos José (Selecció i estudi): *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*. Servicio de partituras, registros sonoros y audiovisuales de la Biblioteca Nacional. Imprenta IMAGEN S.A., Madrid

que escriu les *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (1758). En aquest llibre, Ferriol també explica la *Coreographie* i l'art de la dansa d'una forma molt pràctica amb exemples i descripcions concretes.<sup>24</sup>

Un altre teòric posterior és Juan António de Iza Zamácola qui rep el sobrenom de Don Preciso (1756-1826) i té diferents títols relacionats amb la dansa: *Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos* (1795), *Elementos de la ciencia contradanzaria* (1796) o *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* (1788), que citarem en nombroses ocasions al següent sub-capítol. Un altre autor és Juan Jacinto Rodríguez Calderón, contemporani a Zamácola, que ens dona a conèixer les primeres informacions referents a l'escola bolera. D'entre els seus llibres també citarem amb escreix la *Bolerologia o Cuadro de las escruelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. A la mateixa època, el llicenciat Francisco Agustín Florencio escriu la *Crotalogia o ciencia de las castañuelas* (1792) i l'il·lustrat Felipe Roxo de Flores el *Tratado de Recreacion instructiva sobre danza* (1793), dos exemplars que pretenen oferir un discurs científic sobre l'art de la dansa.<sup>25</sup>

La importància d'aquests textos, a més a més del seu contingut, és el públic a qui anaven dirigits. Evidentment no anaven dirigits a tota la població en general, sinó que s'escrivien per als nobles i burgesos que volien aprofundir en els seus coneixements de dansa. Això ens aporta coneixements sobre quins eren els gustos i les preferències d'aquest sector de la població. El tipus de danses que estem analitzant, són d'origen popular, es ballen a tot tipus d'entorns, però també són danses que, passades pel sedàs del refinament, conviuen amb els minuets i les contradanses d'una forma molt habitual als sectors més elevats.

---

<sup>24</sup> FERRIOL BOXERAUS, Bartolomé: *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Madrid, 1745. Biblioteca universitaria de Madrid.

<sup>25</sup> FLORENCIO, Francisco Agustín: *Crotalogía ó Ciencia de las Castañuelas. Parte Primera*. València, Salvador Faulí, 1792.

ROXO DE FLORES, Felipe: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza*. Imprenta Real, Madrid, 1793

## 2.2. Recorregut pels autors més representatius: Pablo Minguet, Rodríguez Calderon, Juan Antonio de Iza Zamácola i Antonio Cairon.

D'entre tots els tractadistes que han parlat sobre la dansa al llarg del segle XVIII, un dels més destacats és Pablo Minguet e Irol. Dedicava la major part del seu recorregut professional al negoci de la impremta musical a Madrid, essent un precursor dins el país. Una de les aportacions més grans que fa és la publicació de nombrosos llibres dedicats a la dansa. També publica diversos tractats específics de música <sup>26</sup>. Un dels tractats més importants per aquest projecte és el titulat *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer las danzas de la corte*. O bé, a la tercera edició: *Arte de danzar a la francesa, añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos del danzar a la española, con seis danzas al último* <sup>27</sup>. Aquí, Minguet ens explica la dansa francesa però incloent les danses ibèriques més populars com són la pavana, la gallarda, el villano, l'espanyoleta, els impossibles i la *hermosa*. Més tard, el llibre *Breve tratado de los pasos del danzar a la española (...)* (1764) <sup>28</sup> resultarà també de gran interès per la seva concreció, ja que en aquest exemplar hi trobem exemples musicals que il·lustren les danses que s'expliquen. Aquí l'autor no només fa referència a les danses de moda com són les franceses o angleses sinó que interrelaciona aquestes amb les espanyoles, de manera que ens mostra la realitat del moment tal com era: Una barreja constant de tendències i modes que s'anaven alternant i alimentant les unes de les altres.

Aquest volum però, és important en la mesura que les danses ibèriques hi tenen un fort pes, ja des de la informació que se'ns transmet a la portada :

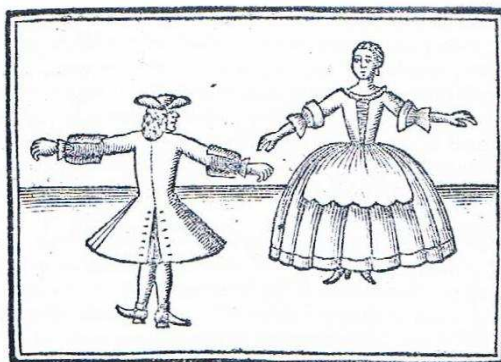
---

<sup>26</sup> Alguns exemples són: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales (...)* (ca. 1754) o *Reglas y advertencias generales para tañer el psalterio(...)* con mucha facilidad y sin maestro (1754)

<sup>27</sup> MINGUET IROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer las danzas de la corte* Primera impressió de 1755; MINGUET IROL, Pablo *Arte de danzar a la francesa, añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos del danzar a la española, con seis danzas al último*, tercera impressió, Madrid, Oficina de l'autor, 1758)

<sup>28</sup> MINGUET IROL, Pablo: *Breve tratado de los pasos del danzar a la española (...)*. Madrid, Imprenta del autor, 1764.





BREVE TRATADO DE LOS PASSOS  
DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA,

QUE OY SE ESTILAN EN LAS SEGUIDILLAS,  
Fandango, y otros Tánidos.

Tambien firven en las Danzas Italianas, Francesas,  
è Inglesas, siguiendo el compàs de la Música, y las  
figuras de sus Bayles.

CORREGIDO  
EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION  
por su Autor Pablo Minguet, Gravador de Sellos,  
Laminas, y Firmas.

Con Licencia: En Madrid, en la Imprenta del Autor. Año 1764.  
Vive frente la Carcel de Corte, encima de la Botica, donde se ha  
llara este, y todas sus Obras, y en las Gradas de S. Felipe.

29

Al subtítol d'aquesta portada podem constatar la importància de la presència de les seguidilles i els fandangos a l'any 1764. De totes les danses que es ballen a l'època, i de les quals Minguet parla dins el tractat, només aquestes dues s'anomenen a la portada, i utilitzant l'expressió "los pasos que hoy se estilan". Minguet en parla com a exemple d'un estil o una escola específica; la que més endavant evolucionarà cap a l'escola bolera. Minguet explica els passos que s'estilen a les danses de tradició ibèrica i de com són utilitzats a les figures o mudances (el que ara en diríem les coreografies) d'altres danses populars a França, Italia o Anglaterra. Amb Minguet podem veure la manera com es ballen les contradanses a l'entorn cortesà madrileny, amb les peculiaritats pròpies de la manera de ballar espanyola.

Unes dècades després ens trobem amb dues publicacions interessants que ens permeten veure amb retrospectiva la forma com van evolucionant aquestes danses al llarg de la segona meitat del segle XVIII. Juan Antonio de Iza Zamácola publica la seva *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* el 1788 i poc després Juan Jacinto

<sup>29</sup> *Ibidem*: Portada

Rodriguez Calderón escriu la *Bolerologia o Cuadro de las escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Ambdós mestres van conviure a la mateixa época i fan referència a la mateixa escola bolera, des de dos punts de vista lleugerament diferents. A partir d'ells podem esbrinar aspectes històrics sobre les danses que passen a anomenar-se boleras, a l'hora que ens permeten aclarir algunes qüestions tècniques.<sup>30</sup>

Estan escrits en un moment en que l'escola bolera començava a guanyar més prestigi. En vàries ocasions els dos autors mostren diversitat d'opinions a les explicacions i sovint les dades que ofereixen resulten ambigües, per la seva contraposició. Resulta molt interessant veure com la opinió que tenen respecte les danses estrangeres ha esdevingut més agressiva, respecte al que llegíem a mitjans de segle. Si Minguet treballava amb l'objectiu de difondre la dansa francesa a la península, Calderón i Don Preciso titllen les danses franceses d'avorrides i insípides al costat de les espanyoles. En aquest aspecte cal remarcar la influència dels canvis socials, relacionats amb les diferents ideologies que s'anaven expandint.

*Con el discurso del tiempo fue este baile [el bolero] facilitándose un caudal de posturas que hoy en día singularizan entre todos los otros, de tal suerte que el cansado minuet y la insípida contradanza, de nada sirven si con él se comparan. Es sin contradicción alguna más ameno, más divertido, más propio al carácter español, y aún si se me apura amado generalmente de todos los más altos personajes, en cuyas ilustres y dilatadas familias tiene sus respectivos colonos.*<sup>31</sup>

En aquest punt val a dir que la opinió de Juan antónio de Iza Zamácola és idèntica:

*No podría menos de verme precisado á cotejar nuestro animado y gracioso bayle español con el lánguido y fastidioso del minué y paspié, obra de aquellos franceses estúpidos y aquixotados del siglo pasado.*<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> RODRIGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto: *Op. cit.*

ZAMÁCOLA, Juan Antonio Iza: *Op. cit.*

<sup>31</sup> RODRIGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto: *Op. cit.*, pp. 11

<sup>32</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio Iza: *Op.cit.*, pp. 13

De les primeres dècades del segle XIX ens resulta d'interès el tractadista Antonio Cairón, qui realitza un recull precís titulat *Compendio de las principales reglas del baile* (1820) on apareixen totes les danses de la península i la forma com han anat evolucionant des de mitjans del XVIII aproximadament.

### 2.3. L'estil ibèric als tractats i manuals didàctics de dansa

A la meitat del segle XVIII la dansa ibèrica comença a veure's cada vegada més desplaçada per les danses estrangeres. La dansa d'escola bolera encara es troba a les beceroles, i no és fins dècades més tard que sorgeix la dansa espanyola. Les dècades centrals del XVIII representen un moment de pas: D'una banda, veiem com les gallardes, pavanès, xàcares, folies o sarabandes són reemplaçades per minuets i contradanses<sup>33</sup>. La seguidilla, el fandango i altres danses extretes de la cultura popular, contenen passos que s'hereten de la dansa ibèrica i que, amb l'arribada de noves tendències, s'utilitzen a les contradanses angleses i franceses i conviuen amb els minuets i els *passepièds*. Aquests balls que eren típics de la península, passats pel sedàs de la noblesa i el refinament, obriran camí a una manera de ballar que il·lustrarà les famoses *goyescas*, i que a Madrid i Castella representarà la cultura del *majismo*, com afirmen Zamácola i Calderón:

*El traje mas cómodo y gracioso para baylar seguidillas es el que llamamos de majo en hombre y mujer, porque con él lucen mucho mas las hermosas variaciones y actitudes de este bayle, que con los trages serios que usamos en el dia.*<sup>34</sup>

*El bolero tiene su traje peculiar y propio, que ha sido, es y será en todos los tiempos el de maja. La suprema asamblea Bolerológica prohíbe, so pena de impropiedad notoria, que sus individuos masculinos y femeninos en el territorio europeo y colonias, se presenten en estrados y teatros con ropa larga.*<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Antonio Cairón ens explica al seu tractat *Compendio de las principales reglas del baile* (1820) que aquestes danses ja gairebé no es ballaven durant la segona meitat del segle XVIII.

<sup>34</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio de Iza: *Op.cit.*, pp. 5

<sup>35</sup> RODRIGUEZ CALDERON, Juan Jacinto: *Op. cit.*, pp. 17



36

Durant la segona meitat del XVIII veiem créixer la dansa bolera. Un dels teòrics fonamentals que se sap que més van influenciar en l'estigmatització d'aquests balls fou Don Pedro de la Rosa:

*Apenas por los años de 1740 se presentó en Madrid, de vuelta de sus viajes de Italia, el célebre maestro de bayle Don Pedro de la Rosa (digno de mejor fortuna por su nacimiento, y que hoy vive en Madrid sujeto á la suerte que le proporciona este ejercicio) se instruyó á fondo de nuestro bayle manchego; y como hombre que había adquirido un perfecto conocimiento del arte de danzar, reduxo las seguidillas y el fandango á principios y reglas sólidas, con las quales á poco tiempo pudo formar discípulos que acreditáron su talento y maestría.*<sup>37</sup>

Justament d'aquesta época tenim el *Breve tratado de los pasos del danzar a la española* de Minguet, que ens dona algunes pistes sobre la forta rellevància que a mitjans del segle XVIII tenien les seguidilles i el fandango, enmig de l'onada de música i dansa italiana i francesa que tant d'interès suscitava. Minguet no parla del bolero perquè, al moment en que es publica aquest tractat, el bolero com a gènere propi encara s'està gestant, i el que trobem són seguidilles-boleres.

<sup>36</sup> CAMARÓN BORONAT, José (1731-1803): *El Bolero*, ca. 1785. Museo del Prado, Madrid.

<sup>37</sup> RODRIGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto: *Op. cit.*, pp. 19

Molts dels passos anomenats de *dansa espanyola* que observem a l'explicació de Minguet són de caràcter enèrgic i vigorós.<sup>38</sup> La gran majoria estan formats o contenen salts i altres moviments complexos en la seva execució, o bé variants d'aquests salts o girs, d'el·laboració encara més complexa i per tant més virtuosa. L'abundància de cabrioles i girs que caracteritzen la dansa espanyola també la trobem a la dansa italiana. Segons la ballarina i investigadora Maria José Ruiz Mayordomo<sup>39</sup> es tracta d'un tipus de dansa pròpia de ballarins amb molta potència a les cames i poca alçada, és a dir, amb un centre de gravetat baix. Un dels grans trets diferencials dels ballarins de la península ibèrica és que també toquen les castanyoles al mateix temps que ballen.

Dins els passos explicats al tractat de Minguet observem, en un primer moment, un tipus de passos que serveixen per a ornamentar les danses, com són el *Floreo*, la *Carrerilla*, la *Floreta passada* i la *Floreta passada en buelta*, la *Floreta en buelta*, la *Campanela*, la *Campanela de compás mayor*, la *Campanela por dentro* o el *Borneo trinado*. Després trobem una gran varietat en la nomenclatura dels salts: *Salto y encaje*, *Salto y campanela*, *Rastron*, *Tropecillo*, *Tropecillo en buelta*, *Quiebro*, *Quiebro en buelta*, *Sacudido*, *Substenido con un pie*, *Substenido con los dos pies*. De la mateixa manera, diferents formes de realitzar els girs o les cabrioles: *Buelta al descuido*, *Buelta de pechos o Buelta de tornillo (de una, dos o tres bueltas)*, *Media cabriola*, *Cabriola texida*, *Cabriola cruzada* o *Cabriola en buelta*.<sup>40</sup>

L'explicació de Minguet és una explicació una mica ambigua en molts casos. Així, per exemple, a l'explicació de la *Cabriola en buelta*, que és un dels passos més virtuosos que es poden realitzar, es dedueix que la forma d'executar-la pot ser molt diversa i que l'important és, al cap i a la fi, la bona proporció del pas:

*Cabriola en buelta: Componese de tres movimientos; esta cabriola puede ser texida o cruzada: lo mismo es la una que la otra para hacerla en buelta; y así podrá*

<sup>38</sup> MINGUET IROL, Pablo: *Op. cit.: Explicación de los pasos*, pp. 2

<sup>39</sup> RUIZ MAYORDOMO, Maria José: *Op. cit.*, pp. 305

<sup>40</sup> MINGUET IROL, Pablo: *Op. cit.: Explicación de los pasos*, pp. 2

*formarla de la planta de quadrado, ù del rompido, añadiendole à el movimiento en la ejecución la buelta, de forma que quede plandado en buena porporción.*<sup>41</sup>

Minguet no es limita a descriure els passos. Malgrat la utilització d'un llenguatge poc concís ens dona moltes idees sobre la forma de dansar. No es limita a la descripció, sinó que a través de les explicacions ens transmet una tradició i una preocupació per l'ensenyament: *Donde estos puntapiés se hacen, caben medias cabriolas, porque ocupan el mismo compás.* La relació dels passos amb la música és present a les explicacions de Minguet:

*El Substenido de los dos pies se obra levantando el cuerpo sobre las puntas de los dos pies, breve o largo, como lo pide el compás: Es un movimiento grave, que se practica mucho en los Tañidos, y la Musica, y es grande destreza saberlos executar en cualquier ocasión que se ofrece, así en la Danza, como en la Música.*<sup>42</sup>

Un element clar de la dansa que evidencia la relació amb la música és el *trinar* o *hacer carrerilla*. Un dels passos específics de dansa ibèrica rep el nom de *carrerilla* i consisteix en fer un seguit de passos molt curts i ràpids cap a una direcció, ben bé simulant un efecte de trinat amb els peus:

*La Carrerilla, es un movimiento compuesto de cuatro, unas veces se executa natural, y otras violento, conforme el tiempo que se aplica para aprovecharse de ella; el modo de ejecución es este: hacer un rompido, luego doblar un poco las rodillas, y el que va delante ha de ir atravesando un poco, y el otro tras èl, y así ir caminando, menudamente de punta, y talón, desmuñecando bien el pie que va delante, con mucho donayre, haciendo una, dos o tres carrerillas, o las que el tañido pidiese, y mientras más menudas, son más ayrosas: llamanse carrerillas porque se ha de ir corriendo con ellas a modo de galope menudo, subitiniendo el cuerpo cuando se hacen sobre las puntas de los pies.*<sup>43</sup>

Minguet dona a entendre que a la península ibèrica hi ha una tradició molt estesa en el camp de la dansa, d'un alt nivell. Però ell insisteix en la necessitat de polir o refinar

---

<sup>41</sup> MINGUET, Pablo: *Op. cit.*, pp.11.

<sup>42</sup> *Ibid.* pp. 14

<sup>43</sup> *Ibid.* pp. 2

aquesta tradició, i aquí és on hi juga un paper fonamental la presència de la dansa francesa:

*Muchos diestros hay en obrar de pies, que llevan mal el cuerpo, y no saben hacer una cortesía bien hecha, con que se deslucen toda su destreza; y así porque no se ignore la compostura que se debe tener, se valdrán de la explicación que doy en el danzar à la Francesa, que en lo de la dicha cortesía, y las cinco posiciones, lo mismo sirven para el danzar a la Española.*<sup>44</sup>

Rodríguez Calderón escriu la *Bolerologia* concretant molt el títol: *La bolerología o Cuadro de las Escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795 en la Corte de España*. Aquí veiem que el *baile bolero* ha esdevingut una especialització, que s'ha estigmatitzat i, finalment, que és un tipus de ball present a la cort. Malgrat que Rodríguez Calderón concreta en dos anys el títol d'aquest llibre, aquesta tradició ja venia estenent-se des de mitjants del XVIII. Malgrat tot, el de Calderón no és un tractat escolàstic en cap dels sentits. L'ironia i el sarcasme hi són presents en tot moment. Ja a l'inici del seu relat subtitula *Anti-bolerologia, o la total ruïna del baile bolero*.<sup>45</sup>

Rodríguez Calderón parla de les mudances i els passos d'una manera molt poc concreta, explicant en alguns casos un possible origen i en d'altres algunes anècdotes referents a hipotètics creadors. Resulta poc fiable a l'hora de fer una investigació rigorosa, però a la vegada no deixa de ser un testimoni escrit de la tradició oral. Al marge del poc rigor, a la *Bolerologia* trobem explicats molt pocs passos, en comparació amb el tractat de Minguet que acabem de veure. Tot i això, els que ens anomena són útils per copsar la continuïtat d'aquesta escola de dansa durant la segona meitat del segle XVIII.

A les mudances observem com es mantenen el virtuosisme i la vigrositat dels moviments que ja havíem vist a les explicacions de Minguet. En algunes mudances com el *Laberinto* s'explica la complexitat del moviment dels peus *¿Puede hacerse enlace de piernas más sobresaliente?*<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.* pp. 14

<sup>45</sup> RODRIGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto: *Op. cit.*, pp. 1

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 14

Hi trobem també informació essencial per entendre la manera de ballar de l'escola bolera, com és el cas del *Taconeo*, una característica rellevant d'aquest tipus de dansa i que segons Calderón fou un mallorquí qui ho implantà:

*Principió a ejercerle el taconeo en Cartagena, y según siente nuestro secretario Pito-Coloni, fue su inventor un zapatero mallorquín llamado Cornelio Zurrapa, que para tener mejor despacho de sus tacones lo introdujo en España.*<sup>47</sup>

També observem que entre les mudances del bolero hi apareixen molt sovint passos marcial: *Paso marcial* o *Avance con retirada*. Aquest fet resulta molt interessant a l'hora de comparar la música escrita d'aquesta època, i concretament a les sonates per tecla, on hi trobem la influència de les marxes militars.

Una altra característica que es manté respecte a les explicacions de Minguet és la sensació de lleugeresa i de vol. A la *Bolerologia* trobem explicacions de voltes, algunes coincidents amb les que Minguet ens explicava, com la *Vuelta de pecho*: *Aquí, aquí es donde se conoce la agilidad y destreza de un buen danzarín, porque seguramente, es preciso una ligereza inexplicable para ejecutarla.*<sup>48</sup> També ens parla de lleugeresa a les *Puntas*:

*Son unas grotescas posturas que bien ejecutadas no sólo merecen el general aplauso sino que se reputan por las más propias y análogas al bolero; porque de fuerte se colocan los pies que parece intenta volar el bailarín.*<sup>49</sup>

Una de les característiques principals de la dansa bolera és el *Bien Parado*. Normalment es realitza a les cadències que coincideixen amb el final d'una mudança (o final d'una copla) després d'uns compassos de preparatoris de volta, en que es preveu que s'està a punt de cadenciar. Tal com expliquen els tractadistes, a les postures del *Bien Parado* hi rau gran part de l'encant dels boleros:

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 15

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 16

<sup>49</sup> *Ibídem*



*En el bien-parado se reúne casi toda la ciencia del arte Bolerológico. Sí señor: el mejor bailarín que no sepa pararse a su tiempo, con gracia, despejo, y compás, aunque ejecute primores, no merece el más pequeño aplauso.*<sup>50</sup>

No és fins a l'escola bolera que el Bien Parado esdevé una norma indispensable, sobretot a nivell estructural. Probablement abans ja es duia a terme sota altres nomenclatures que podien ser la Reverència o la Cortesia, passos que serveixen per tancar una mudança i que apareixen al tractat de Minguet. Quan analitzem la música que s'atribueix a aquests balls podem decidir fàcilment els llocs on els ballarins realitzaran el Bien Parado. No s'ha d'escatimar en la llargada del calderó durant tota l'estona que faci falta per tal que els ballarins puguin lluir les seves postures més encertades. Igual que Calderón, Zamácola també argumenta que una de les lleis més originals del ball bolero és la del Bien Parado:

Los jóvenes hacen estudio particular de concluir en unas actitudes hermosas, que tengan alguna dexibilidad y gracia para divertir a los concurrentes.<sup>51</sup>

Ho explica com una característica de la seguidilla: *deben quedarse los danzantes inmóviles en la postura que les coja el último golpe de la seguidilla y castañuela*. Al mateix temps afirma que és una de les lleis més originals i precioses del ball bolero. En relació a aquesta mateixa frase, observem que moltes de les cadències de les sonates ibèriques acaben amb una *appoggiatura* sobre la nota real que es pot sincronitzar amb els darrers cops de castanyola.

Al tractat d'Antonio Cairón es denominen i es descriuen els *Pasos y movimientos de la danza espanyola*. En total en descriu deu: *Derrengada, Girada, Golpe y encaje, Fyanca, Despernada, Cuatropeado, Cimbrado, Voleo, Mata la araña, Batidos i Trenzada*. Molts d'ells demostren que aquesta escola està influenciada pel que Cairón qualifica com el gènere grotesc, al descriure per exemple la *Despernada*:

---

<sup>50</sup> RODRIGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto: *Op. Cit.*, pp. 17

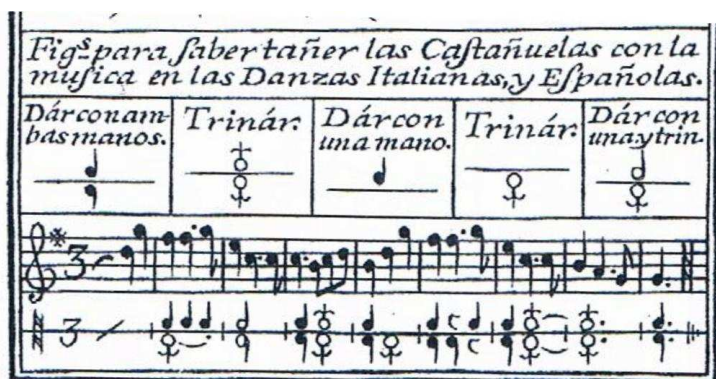
<sup>51</sup> ZAMACOLA, Juan Antonio de Iza: *Op. Cit.*, pp. 20

*Cierta mudança en el villano y otros bailes, que se hace con un salto, cayendo con las piernas abiertas, y volviéndose a levantar con ligereza: los italianos la usan en el genero grotesco.*<sup>52</sup>

També en aquests passos observem una inequívoca relació amb els passos i danses de Minguet com a l'explicació del *Golpe y Encaje*. Minguet també ens el descriu com a pas característic del que ell anomena “estil ibèric” i no pas encara “dansa espanyola” com ja s'anomena a l'època de Cairón. La relació amb dansa antiga ibèrica la manifesta ell mateix al explicar el *Cuatropeado*.

En tots els tractats que hem esmentat es comenta en algun moment o altre la presència de les castanyoles dins aquests balls. Minguet explica de forma general com s'han de tocar i la notació que els pertoca.

*Las figuras, o señales para saber tañer las Castañuelas con la Música, son las siguientes. En la primera casilla las dos señales, o notas, significan dar un golpe de Castañuela con ambas manos; en la segunda trinar o hacer carrerilla con las dos; en la tercera un golpe con una, etc. Y para que se sepa acompañar, véase su demostración baxo la música, y las pausas, o señales de pararse quando se danza, sirven también para saber quando no se ha de dar golpe con las Castañuelas, y con qué mano; véanse en la Danza de las Folías Españolas, è Italianas.*<sup>53</sup>

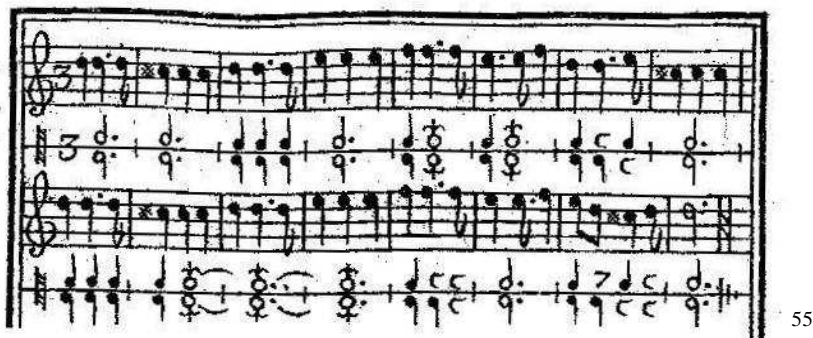


54

<sup>52</sup> CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1820, pp. 159

<sup>53</sup> MINGUET, Pablo: *Op. Cit.*, pp. 39

<sup>54</sup> *Ibidem*



Tan important era la presència de les castanyoles que l'any 1792, Francisco Agustín Florencio escriu la *Crotalogia ó Ciencia de las Castañuelas*, en un intent d'oferir un compendi de l'estudi d'aquest instrument, molt en la línia de la Il·lustració.

*Búsqueme Vmd. ni un pliego de papel que trate de las Castañuelas, ni Sabio alguno que haya empleado su ingenio en formar un Código, que tenga las leyes y preceptos que deben regir en su formación, en su uso, y principalmente en la actual aplicación al Bayle Bolero, para que fueron principalmente instituidas. O yo entiendo poco de cosas impresas, ó no me encontrará Vmd. una tilde sobre el asunto.*<sup>56</sup>

Per a Florencio, algunes de les raons de ser més importants de les castanyoles eren el perfeccionament dels moviments dels ballarins i el manteniment i la direcció del tempo per als músics.

## 2.4. Les seguidilles

Tal i com verifiquen molts dels tractats i assaigs de dansa del segle XVIII, la seguidilla va arribar a ser una de les danses més populars durant tot el segle, en tots els sectors de la societat. Eren ballades tan als teatres com a les festes populars. Principalment a la zona de Castella la Manxa van arribar a ser el ball de referència, de tal forma que hi ha unes seguidilles que s'anomenen manxegues, en honor a la regió que segons alguns

<sup>55</sup> *Ibidem*. Exemple de la folia amb castanyoles.

<sup>56</sup> FLORENCIO, Francisco Agustín: *Crotalogía ó Ciencia de las Castañuelas. Parte Primera*. València, Salvador Faulí, 1792, pp.8

teòrics fou el bressol d'aquest ball.<sup>57</sup> Amb les explicacions de Minguet podem constatar que les seguidilles eren un ball popular als ambients cortesans:

*Nótese, que en todos estos pasos se pueden hacer en la Danzas Extranjeras, siguiendo el compás, y sus figuras, y en particular à las Seguidillas, que es el Bayle español que hoy se estila: También se pueden executar en ella los pasos de las dichas Danzas Extranjeras; y si las bailan quatro Caballeros, y quatro Damas (que llaman de quatro pares) se pueden hacer quasi todas las mudanzas que se hacen en las Contradanzas (como sean honestas), y para baylarlas se canta, y se acompaña por lo regular en la Guitarra.*<sup>58</sup>

Minguet explica la forma en que eren interpretades musicalment les seguidilles. Indica que era una dansa cantada, d'acord amb el que diuen molts altres autors com ara Zamácola, també conegut com Don Preciso. Tot i això en certs indrets que Minguet no especifica, les seguidilles no es cantaven.

*La mejor de todas [las danzas] son las Seguidillas, porque mientras dexa de cantar el que las tañe, tienen tiempo los que las bailan de explicarse la diferencia que ellos quieren executar. Los Extranjeros las baylan y cantan en su lengua, y las llaman la Contradanza Española; como tambien al Fandango le nombran la Danza continúa. Las dichas Seguidillas las pueden baylar sin cantar como las estilan en algunos Lugares, poniendose los hombres a un lado, y las mujeres en otro, mudandose como se hace en las Contradanzas largas, y redondas.*<sup>59</sup>

D'acord amb el caire nacionalista que a principis del segle XIX anava creixent, Don Preciso afegeix a la portada del seu llibre dedicat a les coples: *Vivan nuestras seguidillas, fandango, polo, y tiranas, que a pesar de necios, son el chiste y la sal de España*. I inicia la seva llarga explicació dient *Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos, en las varias Provincias de España, ninguna ha sido*

---

<sup>57</sup> REY, Emilio: "Castilla la Mancha". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 3), pp. 346.

<sup>58</sup> MINGUET, Pablo: *Op. Cit.*, pp 15

<sup>59</sup> MINGUET, Pablo; *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nuevas(...)*. Imprenta del autor, Madrid, 1733, pp.14.

*tan generalmente recibida como las seguidillas.*<sup>60</sup> Dins aquesta col·lecció, Don Preciso pretén recopilar informació sobre les seguidilles per tal d'evitar que caiguin en l'oblit o en l'incertesa, com ha passat amb el pas del temps amb altres danses que l'autor cita. També assegura que, a mitjans del XVIII, les seguidilles es ballaven amb molta freqüència a la península:

*Al mismo tiempo se veían composiciones de polos, zorongos, cachirulos, y otras canciones nacionales muy divertidas, y particularmente de seguidillas que llamaban serias, tan agradables como capaces de mover desde luego los corazones mas duros; de forma que hubo un tiempo entonces en que podíamos los Españoles desafiar con nuestras propias canciones y bayles á cualquier nación que hubiese creído tener preferencia sobre las demás.*<sup>61</sup>

Explica el mateix Zamácola que les seguidilles s'acostumen a cantar amb l'acompanyament d'una guitarra rascada i alguna vegada amb violí, flauta o un altre instrument. El compàs és ternari i per a ballar-les s'utilitza el recurs del *taconeo*. Antonio Cairón explica quina es la manera de ballar les seguidilles manxegues en comparació amb el bolero<sup>62</sup>:

*Lo que llamamos seguidillas manchegas es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estrivillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación, y en igual número de compases del mismo tiempo de tres por cuatro. Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitación, y el serles mas características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia así se bailaba el bolero al principio de su invención.*<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> ZAMACOLA, Juan Antonio de Iza: *Op. Cit.*, pp.1

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 23

<sup>62</sup> Al dir "bolero" Cairón podria estar referint-se també a les seguidilles-boleres, l'altra variant més coneguda després de les manxegues.

<sup>63</sup> CAIRÓN, Antonio: *Op. Cit.*, pp. 113

## COMPOSICIÓ DE LES SEGUIDILLES

La relació de text i música de les seguidilles s'especula que té el seu origen a la Manxa, però les seguidilles literàries ja les trobem al segle XI a les *jarchas* hispano-hebrees, a les *Cantigas* del amic Martín Códax o a les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfons X, així com als cançoners poètico-musicals dels segles XV, XVI i XVII <sup>64</sup>. Podem pensar que les seguidilles han format part de la tradició oral durant tots aquests segles, paral·lelament a la seva recopil·lació per escrit. Ens podem basar en referències literàries que il·lustren escenes rurals amb la presència d'aquests versos, com ara la de *Don Quijote* de Cervantes:

*Pues qué, quando se humillan á componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, á quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retorzar de los cuerpos, y finalmente el azogue de todos los sentidos.*<sup>65</sup>

L'explicació tècnica de la seguidilla per Don Preciso és la següent:

*Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo á distancias de unas dos varas, comienza el ritornelo ó prelude de la música: después se insinua con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que solo se deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al quarto compás se empieza á cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas ó crótalos, continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo; y volviendo á cantar al entrar tambien el quarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven á mudar otra vez de puesto; y hallándose cada uno de los danzantes donde principió á baylar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda; y al señalar el noveno compas cesan á un tiempo y como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los bailarines*

<sup>64</sup> REY, Emilio: "Castilla la Mancha". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 3), pp. 346

<sup>65</sup> CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote*, capítol XXXVIII, citat a ZAMÁCOLA, Juan Antonio de Iza: *Op. Cit.*, pp. 2

*plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos Bien Parado. Aquí es quando el concurso se deshace dando palmadas y aplausos; porque ciertamente, digan quanto quieran los entusiasmados contra nuestras costumbres, es preciso confesar que llevamos mucha ventaja á los extrangeros en la invención, gracia y execución de los bayles nacionales, pues en ellos ya que no sepamos fingir esos afectados sentimientos de las grandes pasiones con decantados bayles heroycos, sabemos á lo menos inclinar con sencillez y naturalidad nuestras pasiones á la alegría y al contento, que creo que debe ser el principal objeto de todo bayle.*<sup>66</sup>

Tal i com afirmarà Cairón a l'explicació del bolero, Don Preciso també diu que les seguidilles manxegues es comencen a ballar des del primer moment en que senten la veu cantar *insinuando la seguidilla*, però que aquesta manera de començar el ball fou corregida: *este abuso se ha corregido en las boleras*. A les seguidilles-boleres els ballarins comencen a ballar al vuitè compàs.<sup>67</sup>

Zamácola escriu quatre classes de seguidilles a la seva col·lecció: *Coplas amorosas o serias con estribillo, coplas jocosas con estribillo, cantares serios sin estrivillo, cantares jocosos de la misma especie*. Les de la primera espècie, les coples amoroses o sèries, les escriu per a ser cantades a mode de seguidillas patètiques i tristes. Segons diu ell mateix, per a aquella música que es compona a partir de tercers menors. En canvi, les de la segona espècie, les *jocosas*, estan pensades per a tot tipus de seguidilles per ballar<sup>68</sup>. Les rimes de la seguidilla consisteixen en l'alternança de versos de set i cinc síl·labes, tal com podem veure als següents exemples extrets de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1788) de Juan Antonio de Iza Zamácola, àlies Don Preciso:

<sup>66</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio de Iza: Op. Cit., pp. 8-9

<sup>67</sup> CAIRÓN, Antonio: Op. cit., pp.103

<sup>68</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio de Iza: Op. cit.

## Copla amorosa o sèria:

Muger que manifiesta  
 Á un hombre su amor,  
 Se expone á mil desprecios  
 Y á perder su honor;  
 Y así aconsejo  
 Que su amor lo sepulte  
 En el silencio.

## Copla alegre:

El Lunes me enamoro,  
 Mártes lo digo,  
 Miercoles me declaro,  
 Jueves consigo:  
 Viernes doy celos,  
 Y Sábado y Domingo  
 Busco amor nuevo.

## 2.5. El bolero

Per parlar del bolero cal realitzar una prèvia introducció del terme “bolero”, del seu origen i dels conflictes lingüístics que suposa. En alguns casos, el bolero sembla ser un ball concret que rivalitza amb el fandango. Rodríguez Calderón defensa el bolero per damunt d’altres danses com el fandango, el charandé, el zorongo o el cachirulo, alegant que cap d’ells no va poder combatre al victoriós bolero. Al marge del ball en sí, el bolero s’ha fet servir d’etiqueta per a un tipus de dansa i una escola concreta que és la dansa i escola bolera. Aquesta etiqueta pot venir donada pel fet que en el seu origen la paraula “bolera” era un adjectiu que determinava una manera de ballar les seguidilles: seguidilles-boleres. Tots els estudis que s’han fet, des de Cairón fins a d’altres més recents com Cotarelo, i que a continuació podrem apreciar, apunten vers aquesta direcció.

A l’*Encyclopédie pittoresque de la musique* (1835) Fernando Sor hi escriu l’entrada del bolero. És una de les primeres cites oficials que parlen d’aquesta dansa:

*La palabra Bolero, que en su origen era solo un adjetivo, se emplea hoy como sustantivo para designar una danza española denominada, sin embargo, seguidilla, en la que un bailarín llamado Bolero, introdujo unos pasos que exigieron algunas modificaciones en el movimiento y en el ritmo del acompañamiento del aire primitivo. Al hablar del aire así modificado se le llamaba seguidilla bolera, y al*



*hablar de su danza, el baile bolero (la danse bolerienne), terminándose por decir únicamente bolero.*<sup>69</sup>

El ballarí que va introduir el bolero (al qual fa referència Sor) és, segons Rodríguez Calderón el cèlebre ballarí Antón Boliche, al que anomenaven Bolero, per la seva lleugeresa al ballar, de tal manera que semblava que volava. Antón Boliche morí al 1794 a Cadis i el bolero, o les seguidilles boleres, es remunten al 1750 aproximadament<sup>70</sup>. Don Preciso ens explica una altra versió del possible introductor del bolero:

*Por los años de 80 se inventó en la misma provincia de la Mancha, con el título de Bolero, otro ayre ó manejo mas redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación en las diferencias ó pasos de las seguidillas. Este título de Bolero tuvo su origen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole baylar los mozos por alto un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que volaba.*<sup>71</sup>

Pel que expliquen ambdós teòrics, el bolero és una dansa que alenteix el tempo de la seguidilla, permetent així la realització de passos més virtuosos entremig. El musicòleg Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936) parla de l'èxit que tingué el bolero i de com va prendre el relleu a les seguidilles manxegues:

*Pareció tan acertada esta reforma y agradó tanto al pueblo, que no tardó en pasar al teatro. Y apenas entrado en él redujo a la nada y auyentó a todos los demás bailes. En las listas de compañías no se escribía: Bailarina Ia, Bailarin Io, sinó Bolera Ia, Bolero Io. Desde entonces el bolero ocupó el segundo intermedio de la representacion, acompañado a veces de una segunda tonadilla (...). El bolero se bailaba por una sola pareja, y esta pobreza y la monotonía indujo a los maestros españoles de baile a aumentar el número de los bailarines, relacionando unas con*

---

<sup>69</sup> SOR, Fernando: "Le Bolero". A Ledhuy i H. Bertini Encyclopédie Pittoresque de la Musique, Paris: H. Delloye, 1835, t. I, pp. 88-97

<sup>70</sup> SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Bolero". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999. (vol.2) pp. 553.

<sup>71</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio de Iza: *Op. cit.*, pp. 19

*otras las nuevas parejas y haciendo cruces, lazos y otras mil combinaciones entre ellos. Así nacieron las boleras.*<sup>72</sup>

D'acord amb el que hem llegit, explica Calderón que cap a les últimes dècades del segle XVIII, el mestre de dansa Requejo va realitzar una important remodelació: La dansa bolera s'havia de ballar a un tempo molt més lent de com es feia. Aquest nou plantejament comportà algunes controvèrsies dins els professionals dansaires, tal com explica Juan Jacinto Rodríguez Calderón a la seva *Bolerologia*. Després de la reforma de Requejo els passos del bolero, la manera de ballar i l'estil en general esdevenen més estilitzats i s'abandonen els salts i les *vueltas de pecho* per a una manera de ballar més fina:

*La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se debe observar en este baile: nada hay mas ridículo que el ver á un bailarín haciendo esfuerzos y contorsiones para ejecutar cualquier paso, y particularmente en el bolero, en donde es preciso poner todo el cuidado para que las mudanzas sean de una composicion de pasos brillantes pero de naturaleza corrientes, suaves y vistosos: muchos se persuaden que con ejecutar una multitud de pasos ligados y costosos, y otras cabriolas y saltos forzados, es lo bastante para bailarlo bien: ¡cuánto se engañan! ¿Cómo es posible que en una mudanza encadenada de pasos dificultísimos y apretados se puedan mover los brazos con dulzura y suavidad?*<sup>73</sup>

Per a Cairón, que escriu el seu llibre gairebé 40 anys després que Zamácola, és imprescindible ballar el bolero a un tempo més ajustat i no precipitat com es feia a causa de l'herència de la seguidilla-bolera. És per aquest motiu que Cairón defineix les seguidilles com un ball més precipitat que el bolero, perquè ho fa des d'una definició del bolero post-reformista.

Cairón descriu el *Voleo*, un tipus de moviment relacionat amb el que deien Calderón i Zamácola al explicar el naixement del bolero. El que explica Cairón és un moviment molt concret però ens resulta útil per exemplificar l'efecte de vol que segons els altres autors va propiciar que aquesta nova forma de ballar s'acabés anomenant ball bolero:

<sup>72</sup> COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2000, pp. 282-283

<sup>73</sup> CAIRÓN, Antonio: Op.cit., pp. 104

*Voleo. Movimiento de la danza espanyola: es un puntapié que se da en algunas mudanzas, levantando el pie lo mas alto que se puede: llámase voleo por ejecutarse al vuelo en el aire.*<sup>74</sup>

## COMPOSICIÓ DEL BOLERO:

L'estructura del ball bolero explicada per Antonio Cairón és la següent:

*El bolero consta de tres partes iguales, que se llaman coplas, y en cada copla se hace una suspensión, á la que se llama bien-parado, que sirve para descansar entretanto que se repite el ritornelo. Cada copla se divide también en tres partes, llamándose cada una de ellas un estrivillo: tambien hay en cada una de las dichas coplas dos mudanzas de puesto, cambiando el lugar el hombre con la muger, á las que se da el nombre de pasadas.*<sup>75</sup>

Les mudances, un terme que ja em vist en els tractats de Minguet, constitueixen un lligament de passos que, mudant dels uns a els altres, formen una frase que ha de durar els nou compassos de la tornada. Tal i com explica Cairón, aquestes mudances poden ser dobles o senzilles. A les dobles es repeteixen en el sentit oposat els primers quatre compassos i caiguda del cinquè. En canvi, les mudances simples només contenen una variació de dos compassos i caiguda del tercer, cosa que fa que s'hagi de repetir aquesta variació quatre vegades seguides.<sup>76</sup> Luisa Morales explica que el nombre de cople o mudances depèn de cada regió i dels costums que tingui cada mestre de bolero, però generalment s'estructura en tres o quatre parts amb cople o mudances diferents cadascuna d'elles.<sup>77</sup>

Pel que fa a l'estil, Cairón fa referència tant a la forma de ballar el bolero com a les vestimentes que han de dur els ballarins, que han de ser ajustades i cenyides al cos:

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 160

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp.106

<sup>76</sup> *Ibidem*

<sup>77</sup> MORALES, Luisa: *Op. cit.*

*El primer estrivillo que se baila en la primera copla se llama paseo, porque regularmente es un paseo simple y bajo, que sirve únicamente para demostrar la destreza del braceo, que así se llama el arte de manejar los brazos.*<sup>78</sup>

Així s'entén molta de la música escrita per a ballar els boleros, en que els primers 8 compassos solen ser més melòdics i menys rítmics que els que venen a continuació, tal i com podrem veure als exemples analitzats al darrer capítol.

## 2.6. El fandango

Segons el *Diccionario de Autoridades* de 1735 el fandango fou introduït per els que havien estat al *Reino de Indias*, és a dir a les colònies sud-americanes. La terminació de la paraula en *-ngo* fa pensar en una molt possible arrel afro-americana de la paraula, com ho és també *tango*.

Al parlar del ballarí Antón Boliche a qui s'atribueix l'origen del bolero, Rodríguez Calderón comenta una mica la forta presència que hi havia al mateix temps de l'*antiquíssim* fandango i l'existència del fandango de Cadis. El fandango i la seguidilla són dos balls molt relacionats l'un a l'altre. De fandangos en trobem als gèneres instrumentals, però és un tipus de ball que també es canta. En trobem nombrosos exemples a les sarsueles o a les tonadilles de l'època.

Antonio Cairón explica el fandango de la següent manera:

*El fandango tiene mucha gracia: no es un baile de tanta capacidad como el bolero, ni se requiere tanto arte para bailarlo, pues aunque el bolero sea en parte una imitación del fandango, con todo, este último es mucho mas fácil, quiere decir que los pasos que le son característicos, son rastreros, y su compás precipitado y veloz, lo que no da lugar a que en él se puedan ejecutar pasos desplegados y majestuosos, como se pueden hacer en el bolero.*<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> CAIRÓN, Antonio : *Op.cit.*, pp. 108

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 110

Segons l'entrada de "fandango" del Diccionario de Música Española e Iberoamericana, el fandango es pot conèixer amb altres noms com rondenya o malaguenya, i durant el segle XVIII havia estat un ball que despertava molt interès, sobretot a l'estranger.



## COMPOSICIÓ DEL FANDANGO:

Cairón afirma que les diferències existents entre fandango i bolero no són radicals <sup>81</sup>. Estem parlant d'un tipus de balls que tenen una arrel molt similar, la diferència rau més en una qüestió de tempo i caràcter. Igual que la seguidilla i el bolero, el fandango es compon a partir d'un ritme ternari. Una característica primordial al fandango és

<sup>80</sup> VAUDEVILLE, Th. de : *Gavotino, dans le procès du Fandango*. A Paris, chez Martinet Libraire. Grabat francès de finals del segle XVIII. Biblioteca Nacional, Madrid, B.A./ 16197

<sup>81</sup> CAIRÓN, Antonio : *Op. cit.*, pp. 110

l'alternança reiterant de la dominant a la tònica. L'estructura bimodal que va associada al pas de l'estrofa a la tornada també la trobem als altres dos balls.

Degut a que el bolero i el fandango no estan tan lluny a nivell formal, les mudances que serveixen per a un poden servir també per a l'altre. De la mateixa manera que al bolero, també s'inicia el ball amb un *paseo*: *que no se debe hacer mas que cuatro veces alternativamente una con cada pie, pues la repeticiones siempre son moltestas*<sup>82</sup>.

## 2.7. La contradansa miscel·lània

En molts dels llibres que contenen explicacions de dansa o bé simplement reculls de partitures que s'utilitzaven a diferents ciutats per balls de màscares i altre tipus de balls públics, trobem que una de les danses més populars és la contradansa. Minguet ens transmet les contradanses angleses i franceses amb totes les seves variants, al mateix temps que explica l'estil ibèric propi de la península al ballar aquestes contradanses importades. També hem vist com explica que les seguidilles, o els passos de seguidilla, es poden acoblar a les contradanses. Minguet recalca també la versatilitat de la contradansa a l'hora de combinar-la amb d'altres danses.

En aquest aspecte, cal fer atenció a la contradansa miscel·lània com una variant molt peculiar que trobem en diferents fonts i que consisteix en realitzar les seguidilles i el fandango a continuació d'una contradansa típica. Per tant ens queda una estructura que es mou a partir d'un esquema semblant al següent: 8 compassos de contradansa en compàs binari o quaternari / 4 compassos de cadena de seguidilles / 4 compassos de cadena de fandangos. La música que trobem recopilada als llibres de dansa ens ofereix variants musicals molt mínimes en relació a aquest gènere. El patró musical dels tres balls era molt clar, i per miscel·lar-lo no calia realitzar cap filigrana, simplement que la rítmica i l'estructura quedessin ben determinades. (Veure l'Annex1, pp. 81)

---

<sup>82</sup> *Ibidem*

### 3. LA DANSA A LES SONATES IBÈRIQUES

#### 3.1. La sonata ibèrica bipartida

El terme sonata es comença a utilitzar a partir del segle XIII dins els contextos literaris italians per fer referència a la música instrumental, a aquelles peces que han de ser “sonades”. Aquest tipus de peces, en un principi per a llaüt, comencen a desenvolupar-se durant el segle XVI. Dins l'àmbit ibèric s'adopta el terme italià, que apareix per primera vegada al llibre *El Maestro* de Luís Milán (1536) parlant de *villancicos y sonadas*. Generalment aquestes peces apareixen com a transcripcions instrumentals de les cançons (*chanson* francesa). Durant la primera meitat del segle XVII el terme encara es troba barrejat amb altre tipus de terminologia com *canzone*, simfonia, *ricercare*, fantasia, *capriccio*, concert o *tocatta*. Així, trobem molts títols ambigus com ara *Canzoni et Sonate* (1615) de G. Gabrieli. A finals del segle XVII trobem, de forma esporàdica, primeres composicions de sonates pròpiament per a teclat. *L'organo suonarino* d'Adriano Banchieri (1605) és un dels primers exemples on trobem tres peces per a orgue titulades *Sonate*, però en realitat són petites obres de 20 compassos que podrien haver estat escrites amb finalitat didàctica. No serà fins al segle XVIII, moment en que els instruments de tecla comencen a créixer, que trobem una producció de sonates per a tecla important pràcticament a tots els països, la qual anirà creixent fins a esdevenir el gènere per excel·lència d'aquest tipus d'instruments.<sup>83</sup>

Al *Dictionaire* de Brossard publicat l'any 1701 s'explica el terme sonata partint de la música instrumental, però en cap moment fent referència a la música per a teclat. El que és interessant d'aquesta definició és l'explicació de l'ús de la fantasia i la llibertat del compositor:

*Aquesta paraula ve de Suono o Sonare, perquè aquest tipus de peces només s'executen mitjançant el So dels Instruments, que s'igualen a les Veus. (...) És a dir, les Sonates són pròpiament grans peces, Fantasies o Preludis, variades amb tot tipus de moviments i d'expressions, d'acords rebuscats o extraordinaris, de Fugues simples o dobles, etc., tot això simplement d'acord a la fantasia del Compositor,*

<sup>83</sup> Informació recopil·lada de PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*. Universidad de Valladolid, 1997

*que, sense estar subjecte a les regles generals del Contrapunt, no té un número fixe o un tipus particular de mesura, deixant via lliure al foc del seu geni, canvia de mesura i de Mode quan ell ho considera apropiat.*<sup>84</sup>

Aquesta llibertat i fantasia del compositor és la que veiem també al gènere dels *tientos* per a orgue de la península ibèrica. La llibertat formal que permet el gènere de la sonata serà una característica constant durant tot el segle XVIII. En nombroses ocasions s'han intentat emmarcar les estructures formals de les sonates, però resulta una tasca difícil ja que sempre apareixen híbrids, casos especials que no encaixen amb els models que es pretenen imposar. També Francesc Valls al *Mapa Armónico Práctico* (1742) ens parla d'aquesta llibertat de l'estil fantàstic:

*Estilo Phantastico: Es una composición desatada, de método libre y suelto, donde el compositor puede hecharse por dónde quiere; sirve su uso para música de órgano, clavicémbalo, arpa, guitarra y cualquier instrumento que con él solo se pulsen o se tañen tres o cuatro voces. Las composiciones de Tientos, Resercatas, Simphonias, concertos, tocatas y sonatas, pertenecen a este estilo.*<sup>85</sup>

En aquesta definició de Valls veiem com l'estil fantàstic, que no deixa de ser altra cosa que la llibertat del compositor, repercuteix tant en *tientos* com en sonates, a més d'altres termes amb que s'indiquen els noms de les obres que trobem a la península ibèrica. No és d'estranyar, per tant, que en la nomenclatura de les diferents obres dels compositors que ens ocupen hi trobem altres termes com ara *tocatta*.

A la definició de sonata de J.G. Walther al *Musicalisches Lexicon* de 1732 apareix la referència a l'alternància de tempos: *The sonata is a piece for instruments, especially the violin, of a serious and artful nature, in which adagios and allegros alternate.*<sup>86</sup> Efectivament les sonates que anem veient per a música de cambra durant els segles

<sup>84</sup> BROSSARD, S: *Dictionaire de Musique*, 3<sup>a</sup> edition, Amsterdam ca. 1710, pp.139-140. (traducció de l'autora) "Ce mot vient de Suono o Sonare, parce que c'est uniquement par le Son des Instruments qu'on exécute ces sortes de pièces, qui sont à l'égard des Voix. (...) C'est-à-dire que les Sonates sont proprement des grandes pieces, Fantaisies ou Préludes, etc. variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de Fugues simples ou doubles, etc. tout cela purement selon la fantaisie du Compositeur, qui sans être assujeti qu'aux regles generales du Contrepoint, n'y a aucun nombre fixe ou spece particuliere de mesure, donne l'essor au feu de son genie, change de mesure et de Mode quand il le juge à propos, etc."

<sup>85</sup> VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico*, Ms. 1071 (BN) fol. 229v-230

<sup>86</sup> WALTHER, J.G.: *Musicalisches Lexicon* de 1732. Citat a PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Op. cit.*



XVII i XVIII alternen moviments ràpids i lents, tal com apareix al *Musicalisches Lexicon*. La doctora Águeda Pedrero-Encabo <sup>87</sup> ens explica que Scarlatti a les seves sonates més arcaïques també utilitza aquest esquema, cosa que reflecteix l'herència de la música instrumental. Aquestes sonates que contenen diferents moviments pertanyen totes elles al codi Venècia XIV. Els seus posteriors *Esserzici per clavicembalo* (1738) formen part d'un model de sonata bipartida en un sol moviment que seguirà desenvolupant en la major part de la seva producció sonatística:

*Curiosamente, todas las sonatas que configuran la coleccion de los treinta Esserzici constan de un único movimiento bipartido. La elección de este esquema bipartido para la sonata de teclado, aparece en este compositor de forma claramente predominante (mucho mas si tenemos en cuenta su total producción sonatística, que a partir de las fuentes de 1752, le concede absoluta primacía).*<sup>88</sup>

Aquest model de sonata bipartida pot estar involucrat amb el *tiento* per a orgue tan desenvolupat a la península ibèrica, així com amb la intenció didàctica que d'altres compositors de l'època tenien amb les seves obres i que Pedrero-Encabo, partint d'un anterior argument del musicòleg Klaus F. Heimes, exposa:

*En este periodo, el carácter de predominio del aspecto técnico sobre la preocupación del aspecto formal, es muy claro si se piensa que en Inglaterra se usa el término lesson, y muchos autores las escriben con fines pedagógicos, con intencionalidad instructiva. Tal es el caso de G. Ph. Telemann (1681-1767), que titula sus sonatas para conjunto Essercizi musici (12 sonatas a solo y 12 en trío).*<sup>89</sup>

El passat cultural comú entre Espanya i Portugal no és irrellevant. El *tiento* era un gènere extensament desenvolupat també a Portugal, així que durant els seus anys a Lisboa, Scarlatti va conèixer i conviure amb aquest gènere que, segons els especialistes, es podria considerar un antecedent de la sonata ibèrica

Compositors com Nebra, Soler o Scarlatti tenen un perfil singular cadascun, i malgrat la seva confluència en un mateix espai-temps durant un període concret, cadascun té un

---

<sup>87</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Op. cit.* Pp. 205

<sup>88</sup> *Ibidem*

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 31

passat particular que el condiciona i intervé en la seva forma de compondre. Quins elements reben de la tradició organística anterior? El pes de la figura d'Scarlatti damunt de tots els compositors de la península ibèrica contemporanis o posteriors a l'italià ha estat emfatitzat durant els segles XIX i XX, ressaltant la figura d'Scarlatti i potenciant les característiques espanyoles dins la seva música com a emblema folklòric. Cal reconsiderar aquesta opinió observant els fets amb la major objectivitat possible i tal com diu Pedrero-Encabo, basar-nos en la música de cadascun per valorar si aquesta influència és certa o no:

*¿Responde o no su obra al influjo de la sonata scarlattiana? Sin duda, esta es una de las cuestiones que con más frecuencia es admitida por algunos estudiosos, en el caso de obras cuya fecha no estamos seguros, pero que pertenecen al grupo de compositores que florecen en España de mediados a finales del siglo XVIII, para los cuales se acepta una indudable derivación del repertorio scarlattiano. A medida que se estudia detenidamente la música de algunos de estos compositores (...) esta influencia es minimizada, a pesar de que los contactos de estos músicos con Scarlatti sean menos cuestionables: está claro que el contacto entre varios músicos sólo debe ser valorado a través de su música.*<sup>90</sup>

En aquesta línia caldria, primerament, qüestionar el terme *sonata scarlattiana*, i més si considerem la possibilitat que la forma bipartida que el compositor italià potencia ja existís a la península ibèrica en el gènere dels *tientos* per a orgue. Si realment es posa en dubte la influència d'Scarlatti damunt dels altres compositors ibèrics, cal abandonar aquest concepte. Existeixen més compositors contemporanis a Scarlatti que escriuen per aquest gènere, entre ells Carlos Seixas (1704-1742): Històricament està comprovat que va mantenir contacte amb Scarlatti a Lisboa i nombroses vegades s'ha especulat sobre la influència que exerciren ambdós compositors de forma recíproca, ja que sembla ser que Seixas tocava el clave utilitzant la música popular com a font d'inspiració. Segons el professor Roberto Pagano:

*Quizá se ha insistido en exceso en la incidencia de elementos folclóricos en la producción del músico portugués, pero vale la pena considerar la posibilidad de que la estructura de sus sonatas sugiriera un modelo formal al cual se habría ajustado Scarlatti, con infinita variedad de soluciones: si fué realmente Seixas quien inspiró el recurso al canto popular, resulta fácil afirmar que el ilustre y presunto*

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp 199

*“discípulo” supo llevar el juego mucho más allá de las alusiones que le insinuara el “maestro”.*<sup>91</sup>

### 3.2. Domenico Scarlatti, José de Nebra i Antoni Soler

#### Domenico Scarlatti

(Nàpols, 1685- Madrid, 1757)

El primer contacte de Domenico Scarlatti amb la península ibèrica es produeix a través de la cort del rei Joao V de Portugal, per qui va treballar a partir de l'any 1719 dirigint la capella de La Patriarcal de Lisboa i ocupant-se de la formació musical de Don Antonio, germà petit del rei, i de l'Infanta Maria Bàrbara. Domenico Scarlatti tenia en aquests moments al voltant de 24 anys. Diversos testimonis que han parlat de Bàrbara de Bragança han corroborat que el talent musical de la princesa i futura reina d'Espanya era molt notable, fins al punt que la música fou essencial al llarg de la seva vida.<sup>92</sup> Probablement el motiu que impulsà Scarlatti a romandre al servei de Maria Bàrbara durant tota la seva vida fou aquesta passió compartida per la música i la protecció vitalícia que la princesa li oferí.

Scarlatti va passar entre 7 i 8 anys a Lisboa, tot i que durant aquest temps realitzava viatges a Itàlia. A partir de l'any 1729 Scarlatti deixa Portugal per marxar al servei de Maria Bàrbara, esdevinguda princesa d'Asturies degut al seu enllaç amb Ferran VI, fill de Felip V, rei d'Espanya. Aquest enllaç entre Maria Bàrbara i Ferran VI és importantíssim en la vida d'Scarlatti ja que determina el seu destí: la cort espanyola.<sup>93</sup> Segons Kirkpatrick, el període d'Scarlatti a Espanya representa el més intens. Un període en el qual es produeix un enriquiment en la seva figura de compositor de sonates per clave.

---

<sup>91</sup> PAGANO, Roberto: “Domenico Scarlatti”. *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 - 2011

<sup>92</sup> MARQUEZ, Macarena: *Op. cit.*, pp. 26

<sup>93</sup> WHENHAM, John: “Scarlatti: (7) Domenico Scarlatti”. A *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segona edició a càrrec de Stanley Sadie . TYRRELL, John (editor executiu). Macmillan Publishers Limited, 2001

*Malgrat tot, la música era el més gran consol de Maria Bàrbara, gairebé com si s'hagués volgut resguardar de la melancolia i la bogeria de l'atmosfera a la que s'havia vist empesa. La música també fou el seu mitjà principal per divertir i entretenir al príncep (curiosament, al seu pare, que va rebre algunes de les teràpies musicals més famoses de la història, la música li era indiferent). Però probablement la major qualitat de Ferran, amb la seva personalitat desganada i poc imaginativa, era el seu amor per la música. Per aquesta raó parlem del regnat de Ferran i Maria Bàrbara com del regnat dels melòmans. Els comunicats de la cort reporten repetidament que Domenico Scarlatti estava present i actiu sense cap dubte. És divertit especular com sonava el clave d'Scarlatti sota el sostre morisc de l'Alcàsser, especular si la seva música ja havia desenvolupat qualitats orientals i l'elaborada decoració de les superfícies li servien d'inspiració, així com l'atmosfera de Sevilla.*<sup>94</sup>

Al traslladar-se a Espanya, Maria Bàrbara s'emportà alguns pianos florentins, probablement de Bartolomeo Cristofori, el primer constructor de pianofortes a Itàlia. Es coneix que Cristòfori va enviar pianos a Portugal i a Espanya, i també ens consta que Domenico Scarlatti va establir relació amb el constructor durant el seu viatge a Florència l'any 1702.<sup>95</sup> En aquella època, Cristofori construïa claves per a Fernando de Medici i a la vegada realitzava els seus primers experiments amb el “gravicembalo col piano e forte”. És molt plausible que Scarlatti conegués els nous progressos del constructor amb el seu *gravicembalo* i que l'adquisició de pianofortes de Maria Bàrbara tingués alguna cosa a veure amb aquesta relació.

---

<sup>94</sup> KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, New Jersey, 1953, pp 87. (traducció de l'autora) “Music however was Maria Barbara’s chief solace, almost as if she had sought to Ward off the underlying melancholy and incipient madness of the atmosphere into which she had been thrust. It became her chief means of diverting and entertaining the Prince as well. (Curiously enough, his father, on whom was later performed some of the most famous musical therapy of all history, was at this time notoriously indifferent to music) But perhaps the most enlightened trait in Fernando’s sluggish and fundamentally unimaginative nature was his love of music. It is not without reason that we later speak of the reigns of Fernando and M Barbara as that of melomanes. Repeatedly the court communiqués report evenings Domenico Scarlatti was undoubtedly present and active. It is amusing to speculate on the sound of Scarlatti’s harpsichord under the Moorish ceilings of the Alcazar, to speculate whether his music had already developed the oriental traits and the elaborate surface decoration that rendered it not unlike his surroundings in Sevilla.”

<sup>95</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés i PEDRERO-ENCABO, Águeda: “Scarlatti, Domenico”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 9), pp. 854

Després de 5 mesos a Sevilla, Scarlatti degué traslladar-se a Madrid pels volts de maig de l'any 1729, quan els monarques i els prínceps decidiren tornar a la capital. És té constància de dues de les residències on visqueren Scarlatti i la seva família a Madrid durant els anys en que va treballar per a la cort espanyola. L'una és a les cases del *Noviciado de la Compañia de Jesús, Calle Ancha de San Bernardo*, tal com consta a la partida de naixement de la seva segona filla l'any 1735 i a la partida de defunció de la primera esposa l'any següent. Més tard es trasllada al carrer de Leganitos, a les cases de Don José Borgoña, i en tenim constància per la partida de naixement de la primera filla del seu segon matrimoni, l'any 1743. Aquesta filla s'anomenà Maria Bàrbara, mentre que el seu segon fill es digué Fernando.<sup>96</sup>

Els anys compresos entre 1746 i 1757 representen l'última etapa de la vida d'Scarlatti, en que Ferran VI i Maria Bàrbara són reis d'Espanya. Un dels fets que demostra l'especial interès per la música dels nous monarques és la contractació del constructor de claus Diego Fernandez, amb un salari fixe. Fins al moment, Diego Fernandez havia treballat per la monarquia en la fabricació d'instruments i en els serveis de manteniment però amb el reinat de Ferran VI la seva situació millora. Gràcies, especialment, a Maria Bàrbara, el nivell musical a la cort va pujar de categoria. Hem de tenir en compte diversos fets que ho corroboren, com són l'arribada constant d'artistes italians (músics, intèrprets, ballarins, companyies) l'elevat nombre de produccions musicals d'aquells anys o la compra d'instruments, sobretot d'instruments de tecla.<sup>97</sup>

A Madrid, Scarlatti va entrar en contacte amb músics italians i espanyols que vivien al voltant de la producció musical reial del moment: Francesco Corselli, Farinelli, Sebastian de Albero, José de Nebra, José Herrando, Agustino Massa, entre d'altres. També es relacionà amb Carles Broschi, conegut amb el nom artístic de Farinelli, que fou contractat per la reina Isabel de Farnesi i desenvolupà un fort paper en la vida musical de palau. Així com Scarlatti era una persona molt discreta i amb tendència a passar desapercebuda, Farinelli va esdevenir un personatge molt popular. Arribà a Madrid pels vols de 1736 i va deleitar les orelles dels monarques i els prínceps amb el

---

<sup>96</sup> *Ibidem*

<sup>97</sup> BOYD, Malcom i CARRERAS, Juan José (editors): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, 1998. Edición española de José Maximiliano Leza, 2000, pp. 210

seu registre de *castrati*. De la seva relació amb Domenico sabem que ja es coneixien d'Itàlia i que mantenien una possible amistat. A partir de documents que parlen de la relació de Farinelli amb Scarlatti es descobreix la probable addicció al joc del compositor.<sup>98</sup>

En relació a l'obra musical del compositor, val a dir que la principal importància se l'enduen les més de 560 sonates que va escriure al llarg de la seva vida. Aquestes sonates, tan per la prolífica quantitat com per la qualitat constitueixen un referent en el repertori per tecla de la música occidental i és per aquest motiu que nombrosos musicòlegs, intèrprets o editors hi han dedicat gran part del seu temps. Entre ells, cal destacar la figura d'Alessandro Longo (1864-1945), el qual va realitzar una primera catalogació i estudi de les sonates l'any 1900 i la primera edició de 554 sonates l'any 1913. El segon referent important, deixant-ne molts més de banda, és Ralph Kirkpatrick (1911-1984), qui va realitzar un estudi a fons de la vida del compositor i una segona catalogació i edició de 555 sonates més exhaustiva i precisa. Kirkpatrick publica la biografia de Domenico Scarlatti al 1953 i l'edició de les sonates data del 1954. Tot i que el seu estil és més aviat novel·lesc que no pas científic, representa el primer estudi biogràfic que es realitza del compositor. Es considera el primer catàleg cronològic de numeració de les 555 sonates, però és cert que un dels principals problemes de l'estudi de la producció d'Scarlatti és justament l'ordenació cronològica de les sonates.

*No sabemos –en la mayoría de los casos- qué sonatas serían compuestas en Italia antes de la llegada de Domenico a Lisboa, cuáles lo serían durante su estancia en Portugal, y tampoco estamos seguros del periodo al que corresponden las que proceden de fuentes españolas.*<sup>99</sup>

Existeix una sola edició del segle XVIII feta en vida del compositor que conté un recull de 30 obres (29 sonates i una fuga) titulada *Essercizi per Gravicembalo* (Editorial Roisengrave. Londres, 1739). Al marge d'aquesta publicació la resta de les sonates conegudes del compositor es troben en dos manuscrits principals: El Codi Venècia (Biblioteca Marciana) que conté 496 sonates i el Codi Parma (Conservatorio Arrigo

<sup>98</sup> RUIZ TARAZONA, Andrés i PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Op. cit.* pp.854

<sup>99</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda: *Op. Cit.*, pp. 202

Boito) que en conté 463, de les quals dotze no apareixen al Codi Venècia. Sembla ser que ambdues fonts estan copiades dels mateixos originals. Segons Kirkpatrick, el Codi Venècia és el que va estar copiat oficialment per a la reina Maria Bàrbara i formava part de la seva col·lecció personal. Aquesta col·lecció, juntament amb els instruments de teclat, la va heretar Farinelli i se la va endur a Bolonya. Del manuscrit de Venècia existeix una edició en facsímil de l'Editorial SPES.<sup>100</sup>

Sobre el o els copistes de les sonates d'Scarlatti s'han realitzant moltes especulacions. Les dates de les còpies són les següents: Entre el 1752 i 1757 es copien els 13 primers volums del manuscrit de Venècia, mentre que els volums XIV i XV daten d'una còpia anterior, entre 1742 i 1749. Les dates de la copia dels 15 volums del manuscrit de Parma ronden també entre el 1752 i 1757. S'ha argumentat la possibilitat que Soler fos el copista, també de que ho fos Albergo. Però tot són especulacions, no hi ha cap fet comprobable. En relació a la data en que foren escrites les sonates, segons Pedrero-Encabo només podem estar segurs que les sonates publicades al 1739 van ser escrites abans d'aquest any, i que les sonates que corresponen als volums XIV i XV del manuscrit Venècia foren escrites abans del 1742.

Les sonates per tecla d'Scarlatti constitueixen la part més important de la seva carrera musical, però el músic també va treballar altres gèneres, sobretot vocals, com l'òpera o la cantata. La publicació de les 555 sonates d'Scarlatti per l'editorial Le Pupitre l'any 1983, sota la direcció de Kenneth Gilbert, representa l'edició més fidedigna fins a l'actualitat. Per aquesta edició es feu una revisió dels manuscrits en un sentit més estricte. L'ordre i la numeració de les sonates respecta el del catàleg de Kirkpatrick que, altrament, està fet a partir dels dos manuscrits de Parma i Venècia.

---

<sup>100</sup> *Sonate per clavicembalo* (Riproduzione in fac-simile dei 15 volumi manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia). I/I. (61) Sonate per Cembalo del Cavalier Don Domenico Scarlatti, 1742, ms. 9770

**José de Nebra**

(1702-1768)

El compositor i cèlebre organista d'origen aragonès José de Nebra va arribar a Madrid al voltant de l'any 1717. La primera característica que cal esmentar de Nebra és que fou un músic d'ofici, en el sentit que va saber adaptar-se a gèneres i estils amb l'objectiu d'atendre els gustos i les tendències de l'època, al mateix temps que ens deixà composicions de gran qualitat musical. Així doncs, ja des del seu primer contacte amb la capital s'interessà pels gèneres dramàtics que estaven en voga: òperes, sarsueles, comèdies de sants, comèdies de màgia, autos sacramentals, sainets i entremesos. Estudià amb el compositor José de Torres, del qui heretà la tradició vocal hispànica.<sup>101</sup>

Des de la seva arribada a Madrid ocupà el càrrec d'organista del monestir de les Descalzas Reales, que compaginava amb una altra feina com a músic de cambra dels ducs d'Osuna, malgrat que no coneixem les dates exactes en que hi treballà. Arran del seu gran talent amb l'orgue, l'any 1724 esdevingué segon organista de la Capella Reial, i poc a poc va anar adquirint una fama i un renom que li permeteren anar ascendint en la seva carrera musical.<sup>102</sup>

L'activitat de Nebra dins el teatre madrileny es desplega des de l'any 1723 i fins al 1751, any en que Ferran VI el nomena Vicerector de la Capella Reial i Vicerector del Colegio de Niños Cantores. Aquesta nova responsabilitat fa que hagi d'abandonar la composició de sarsueles i autos sacramentals, dos gèneres que havia cultivat amb escreix. Pel que fa a la seva nova tasca, val a dir que Nebra és un dels primers mestres en interessar-se per qüestions pedagògiques que fins al moment no es plantejaven, com ara el fet que cada nen tenia un caràcter diferent i calia estimular diferents processos i ser curós a l'hora de considerar les millors aptituds de cadascun.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, Maria Salud: "Nebra Blasco, José de". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 7), pp. 1003

<sup>102</sup> *Ibidem*

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 1004



L'any 1734 l'incendi de l'Alcázar de Madrid fa que es perdin molts documents. Nebra, juntament amb Francesco Corselli, que l'any 1738 és nomenat Mestre de Capella, s'encarregà de compondre una gran quantitat de música religiosa per a refer els arxius. Durant aquesta època Nebra es dedicà sobretot a escriure salves, himnes, lamentacions, misses, responsoris, cantates i villancets, conservats a l'Arxiu del Palacio Real i en d'altres arxius de la península i de Llatinoamèrica. També va escriure el Réquiem per a la mort de la reina Maria Bàrbara l'any 1758, un réquiem que s'associà als funerals de la família reial espanyola fins a ben entrat el segle XIX.<sup>104</sup> Des de l'any 1761 i fins a la seva mort, Nebra fou mestre de clave de l'infant Don Gabriel, fill de Carles III. També fou mestre de clave d'Antoni Soler, José Lidón o del seu nebot Manuel Blasco de Nebra.

La música de Nebra es caracteritza d'una forma especial per l'ús que fa de les formes i l'estil italià, a l'hora que manté la tradició ibèrica. D'entre el seu llegat musical les sarsueles ocupen un lloc molt destacat. Nebra col·labora amb principals dramaturgs del moment com José Cañizares o Nicolás Gonzalez Martínez. D'altra banda, Nebra mai va viatjar fora d'Espanya, així que la influència de la música italiana en la seva obra es deu al contacte amb músics italians dins la cort espanyola com Facco, Falconi o el mateix Corselli.<sup>105</sup> Als teatres madrilenys, coincideix des de la dècada dels 30 amb Francesco Corradini, d'origen napolità i, més tard, amb Giovanni Battista Mele. Coincideix també amb Farinelli, Scarlatti i més tard amb Conforto, el qual ocupa, juntament amb Nebra, un dels claus de l'orquestra del Coliseo del Buen Retiro durant el regnat de Ferran VI.

Tal com explica Maria Salud Álvarez al pròleg de l'edició *Tecla aragonesa III*<sup>106</sup>, pel que fa a les obres per clave, són molt pocs els documents que s'han trobat de José de Nebra. Hi ha diversos factors que poden explicar aquesta escassetat de documents, d'una banda el fet que, com a organista, Nebra no tenia l'obligació d'entregar les seves obres a la Capella, sinó que eren de la seva propietat. De l'altra, la dèbil impremta

---

<sup>104</sup> LEZA, José Maximo: "José de Nebra". *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 – 2011, pp. 5.

<sup>105</sup> *Ibidem*

<sup>106</sup> ÁLVAREZ MARTINEZ, Maria Salud: "Obras inéditas para instrumentos de tecla.". A *Tecla Aragonesa III, Joseph Nebra (1702-1768) Obras inéditas para tecla*. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1995.

musical a Espanya feu que s'edités poca música en comparació amb altres països. Probablement la seva producció sonatística estava destinada a l'aprenentatge dels seus alumnes, ja que a priori no existeix cap còpia que recolzi la intenció d'una possible edició de les peces. La col·lecció de Tecla Aragonesa editada per la Institución “Fernando el Católico” l'any 1995 recull bona part de l'obra per tecla del compositor. En total s'han editat quatre les sonates de José de Nebra, ja que la resta de peces consten com a tocats. Aquestes quatre sonates es troben en diversos manuscrits; dues d'elles a l'arxiu privat del musicòleg Lothar Siemens, copiat prop del 1800, l'altra a l'Arxiu Diocesà de la Catedral de La Laguna i per últim se'n troba una al manuscrit titulat *Cuaderno de Sonatas para la expedición de José de Guimerán*, Morella, de la col·lecció de Pascual Bonet i José de Guimerán (o Guimerà) <sup>107</sup>.

*Creemos pues, que no les dio la misma importancia [a las sonatas] que otros compositores de su entorno, como Elías, Scarlatti o Albero; de ahí que no se hayan conservado sino unas pocas piezas, y que éstas lo hayan sido en copias manuscritas muy dispersas y, curiosamente, todas fuera de Madrid. Debemos pensar que muchos de sus discípulos copiaron estas composiciones, divulgándolas en otras áreas de España. (...) Por razones de sus cargos podemos conjeturar que se dedicó a ellas a partir de sus nombramientos como vicerrector del Colegio de Niños Cantores y, más aún, como maestro de clave del infante Don Gabriel. Es decir, después de haber subido al trono Fernando VI y haber abandonado la música para la escena hasta su muerte.*<sup>108</sup>

## Antoni Soler

(1729-1783)

Compositor català que, format al monestir de Montserrat, es traslladà a l'Escorial l'any 1752, és a dir a l'edat de 23 anys. A la seva *Memoria Sepulcral* s'explica la voluntat de Soler d'ordenar-se monjo: *desde luego quería tomar el hábito y retirarse del mundo.*<sup>109</sup>

<sup>107</sup> ESCALAS, Romà: *Joseph Nebra (1702-1768), Tocatas y Sonatas para Órgano ó Clave*. Tecla Aragonesa I, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, , 1987.

<sup>108</sup> ÁLVAREZ, Maria Salud: *Obras ineditas de José de Nebra para instrumentos de tecla*. Tecla aragonesa III, Joseph Nebra (1702-1068). Institucion “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1995.

<sup>109</sup> CAPDEPON, Paulino: “Soler y Ramos, Antonio”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 9), pp. 1122

Aquesta voluntat resulta paradoxal, ja que potser Soler representa un dels músics que ha estat més “dins el món”.

Al 1757 fou nomenat mestre de capella del monestir de l'Escorial. Durant els primers anys que Soler residí a l'Escorial va entrar en contacte amb músics de l'entorn madrileny com ho podien ser Nebra, Sabatini, Farinelli o Scarlatti. Amb aquest darrer coincidiren cinc anys (1752-1757). S'ha especulat molt sobre la possibilitat que Soler rebés classes d'Scarlatti o sobre la possibilitat que fos el copista d'algun dels seus manuscrits. En tot cas, ell es declara a sí mateix deixeble d'Scarlatti en una carta al Pare Martini del 27 de juny del 1765. Que fos alumne de José de Nebra és més verídica ja que Nebra en parla de forma elogiosa a la censura del llibre de Soler *Llave de la modulacion y antigüedades de la música*:

*Y aunque el amor de haber sido su maestro algun tiempo pudiera oponerse a la rectitud del censor, el merito del alumno (a quien confieso el exceso) no necessita implorar la gracia, sino que le hagan justicia. Confieso con ingenuidad que nunca discurrí se pudieran dar reglas fijas para modulaciones tan extrañas; vivia en el concepto que las producía la práctica, el buen gusto y la fuerza del oído.*<sup>110</sup>

Segons el Pare Samuel Rubio les classes de Soler amb Scarlatti (en cas que existissin) i amb Nebra podrien haver tingut lloc al monestir de l'Escorial, ja que durant una part de l'any la cort s'instal·lava al monestir i és probable que tant Scarlatti com Nebra s'hi instal·lessin també, en la seva qualitat de músics de la cort. Malgrat aquesta probabilitat, s'argumenta la possibilitat que Soler freqüentés la ciutat de Madrid, on tenia estreta relació amb al convent dels Jerònims, i que per tant el contacte directe amb altres músics es fes directament a la ciutat.

Com feu el seu mestre José de Nebra, s'interessà àmpliament per als gèneres escènics, tot i que en la seva qualitat de monjo el gènere que cultivava és el del villancet, dels quals se'n conserven uns 125 de l'autor. El gènere del villancet es veu estretament lligat a les corrents escèniques de l'època, tot i trobar-se dins el marc religiós. En aquest aspecte trobem la influència de Nebra a l'obra de Soler, com ara en la duplicitat de llenguatges musicals italià i espanyol dins les seves obres.

---

<sup>110</sup> NEBRA, José de: Censura del llibre d'A. Soler *La llave de la modulación*. Citat a CAPDEPON, Paulino: *Op. cit.* Pp. 1122

Soler havia mostrat molt interès en tenir un càrrec com el que havien tingut els seus predecessors, Scarlatti o Nebra, de mestre de clave d'algun príncep o princesa. George Truett Hollis ens ho demostra al seu article “El diablo se viste de fraile” a partir de la correspondència que mantenia Soler amb el Duc de Medina-Sidònia.

*En marzo de 1765 Soler se enteró de la noticia del nombramiento del duque [Duque de Medina Sidonia] y su esposa para formar parte de la corte del Príncipe y la Princesa de Asturias, futuros Carlos IV y Maria Luisa de Parma. Le escribe una carta muy efusiva para manifestarle felicitaciones y alegría, tan efusiva que hace sospechar que quizás vio en el nombramiento del Duque la posibilidad de un puesto para sí mismo, como el de maestro de música de Maria Luisa, como Scarlatti lo fue de Braganza.(...) El 27 de noviembre de 1765 Soler escribe una carta al Duque explicando su intento de tocar para la princesa de Asturias, Maria Luisa, y hacerle un obsequio con sus sonatas. Le dijeron que seguía en cama y no aceptaba obsequios privados. A pesar de esto, Soler dejó las sonatas a la hija de la camarera mayor de la princesa. Quizás una copia de ellas era la sonata para la princesa de Asturias de Soler, que fue encontrada en una biblioteca particular y publicada en una edición de Antonio Baciero (Madrid, 1979).<sup>111</sup>*

Malgrat els intents, però, Soler no aconsegueix ser mestre de la princesa Maria Lluïsa. Fou més tard, a partir de 1766, que rebé l'encàrrec de responsabilitzar-se de la formació musical dels Infants Antoni i Gabriel. Aquest últim, l'Infant Gabriel, al contrari del seu pare Carles III, tenia una gran afició per la música: Ja havia estat alumne de clave i orgue dels músics José de Nebra i de Conforto i també rebia classes de violí de Sabatini i Brunetti.

*Mereció dar lección de Clave al Smo Sr Infante Dn Gabriel todas la jornadas que vino la Corte a esta Real Casa [El Escorial]. Y le compuso a su alteza mucha música especial al juicio de los inteligentes, como correspondia a una persona Real y que le habían de ver y oír tantos facultativos. Por cuyo trabajo le daba su Alteza todos los años 25 doblones para sus urgencias religiosas.<sup>112</sup>*

---

<sup>111</sup> TRUETT HOLLIS, George: “El diablo se viste de fraile; a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”. A BOYD, Malcom i CARRERAS, Juan José (editors): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, 1998. Edición española de José Maximo Leza, 2000.

<sup>112</sup> CAPDEPÓN, Paulino: *Op. cit.*, pp. 1123

Molta de la música que Soler va escriure per a instrument de teclat ho feu pensant en el seu alumne, per al seu entreteniment i diversió. En són exemple les seves 120 sonates i els sis quintets dedicats: *Para la Real Cámara del Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel, compuesta y dedicada a su Alteza por el P. Fr. Antonio Soler*.<sup>113</sup> A més, l'Infant es va fer construir un petit palau amb la finalitat de realitzar recitals musicals. L'obra arquitectònica, coneguda com "casita del infante" o "casita de arriba" s'emplaça al municipi de San Lorenzo del Escorial i es realitzà entre els anys 1768 i 1772 sota la direcció de Juan de Villanueva. D'entre les obres escrites per a l'Infant Gabriel es poden incloure els concerts per a dos orgues, un gènere inèdit per al qual es feu construir expressament un orgue de dos teclats anomenat "vis-à-vis".<sup>114</sup>

Pel que fa a la producció de sonates de Soler, semblant al cas d'Scarlatti, 27 d'aquestes foren publicades a Londres. La resta han pogut conservar-se gràcies a les còpies que Soler enviava al Monestir de Montserrat. Durant la primera etapa de sonates de Soler hi trobem la forma de la sonata bipartida, mentre que les posteriors acostumen a ser de tres moviments i mostren més semblances al que més tard s'ha etiquetat com a classicisme vienès. El musicòleg i organista Samuel Rubio (1912-1986) va dedicar gran part de la seva vida a l'estudi de l'obra de Soler i a la catalogació i edició de les seves sonates.<sup>115</sup>

Soler també es dedicà a escriure tractats musicals. El més destacat és *La Llave de la modulación*, publicat al 1762. Les rèpliques que va rebre Soler per part de Roel del Río i les contrarrèpliques de Soler (*Satisfacción a los reparos precisos hechos por don Antonio Roel a la Llave...*, 1765) recorden a les de Rameau i Rousseau a propòsit de la publicació de l'article sobre la música a l'Enciclopèdia de Música. Soler té altres estudis teòrics com *Combinación de monedas y cálculo manifiesto* (1771) o bé l'escrit *Theorica y practica del temple para los organos y claves*.<sup>116</sup> L'any 1777, ja als darrers anys de la seva vida, el Pare Soler va sol·licitar el trasllat a Granada i fins i tot va tenir la intenció de penjar el hàbits, dues peticions que li foren denegades.

---

<sup>113</sup> *Ibid.* pp.1125

<sup>114</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda: "Antonio Soler". *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 – 2011, pp. 3

<sup>115</sup> P. Antonio Soler. *Sonatas para instrumentos de tecla*. Revisión, transcripción y estudio: P. Samuel Rubio. Union Musical Ediciones, Madrid

<sup>116</sup> CAPDEPON, Paulino: Op. cit., pp. 1127-1128

### **Conclusió sobre la producció de sonates dels tres compositors:**

El període en que coincideixen els tres músics a Madrid és tan sols de 5 anys, entre el 1752 i el 1757. Tot i això, Nebra i Scarlatti habiten a Madrid simultàniament des de l'any 1729. Les possibilitats que tinguessin algun tipus de relació són molt altes, treballant tots dos per a la mateixa casa reial.

Segons Águeda Pedrero-Encabo, les paraules del flautista i musicòleg Romà Escalas (1945-) al pròleg de l'edició de sonates i toques de José de Nebra, fan ressò de la importància dels elements propis del compositor aragonès que demostren el desenvolupament d'un estil compositiu. Un fet que es pot traslladar també a altres compositors contemporanis a Nebra. I aquest és, segons Pedrero-Encabo, l'estat actual de la qüestió de les investigacions sobre la sonata a Espanya, en la línia de defensar que les sonates d'Scarlatti no van tenir la repercussió que se'ls ha intentat atribuir.

*Estas obras de Joseph de Nebra afirman la existencia y desarrollo de un estilo español de música de tecla a partir de la primera mitad del siglo XVIII, en que la forma, el tratamiento de la disonancia, la vivacidad rítmica, el cromatismo y su relación con la tonalidad, no difieren en nada de lo que hasta ahora se habían considerado atributos del estilo personal de Scarlatti y que debemos rescatar como elementos propios de nuestra música, a fin de centrar y definir el concepto de Sonata española para tecla.*<sup>117</sup>

És impossible comprovar quina era la repercussió real de les sonates d'Scarlatti, així com també és molt difícil dictaminar quina era la interacció entre ambdós compositors, ja que no tenim cap document que corrobori que José de Nebra conegués a Scarlatti. És fàcil suposar que Scarlatti va conèixer l'obra de Nebra, ja que les seves obres teatrals i religioses es van interpretar a la cort de Ferran VI. Al marge de si les sonates d'Scarlatti van ser o no influents en la resta de compositors, cal tenir en compte el factor oposat; que l'obra de Nebra repercutís en les sonates del compositor italià, sobretot en aquelles en que hi trobem ritmes de seguidilles i fandangos que impregnen les sarsueles de Nebra, o en aquelles en que es pot captar la intenció teatral en el discurs musical.

---

<sup>117</sup> ESCALAS. Romà: *Obras ineditas de José de Nebra para instrumentos de tecla* (Introducción). Tecla aragonesa I, Joseph Nebra (1702-1068). Institucion "Fernando el Católico", Zaragoza, 1995.

A l'Orfeó Català de Barcelona es va trobar un manuscrit amb còpies d'alguns *Essercizi* d'Scarlatti titulat *Sonate per cembalo del Sgr. Domenico Scarlatti*, datat de 1740. Aquest manuscrit demostraria la difusió de l'obra scarlattiana fora de la capital. D'altra banda, el fet que Bàrbara de Bragança organitzés vetllades musicals on, segons afirmen Macarena Márquez i Águeda Pedrero-Encabo, Scarlatti interpretava les seves obres, també suma al moment de suposar que les sonates d'Scarlatti no només es quedaven a les sales d'estudi.

### 3.3. Subgèneres dins les sonates ibèriques : El cas de la sonata-bolero

La clavecinista i investigadora Luisa Morales ha plantejat el terme de “sonata-bolero” per fer referència a aquelles sonates ibèriques que encaixen dins els models que es coneixen d'aquest ball. Models que han arribat a nosaltres de diverses maneres, ja sigui per transmissió oral com pels tractats que s'han escrit al llarg dels anys, i que depenent de cada regió mostren diferències que en segons quins casos poden a ser molt rellevants. Pot succeir que, degut als canvis de regió, l'estructura o la terminologia específica es vegi alterada. Això passa a tota la península ibèrica degut a la gran varietat cultural i idiomàtica.

*Proponemos que las sonatas K.380, K.454 y K.491 –fechadas en los manuscritos de Venecia de 1754 a 1756- son, de hecho, sonatas-bolero, ya que tienen la estructura de las danzas tradicionales de bolero como se han conservado en diferentes regiones de España a través de la tradición oral hasta el presente. Más aún, concluimos que las sonatas mencionadas anteriormente son los boleros más antiguos que se conocen hasta ahora y por lo tanto, que Domenico Scarlatti es el primer músico documentado que se sabe que compuso boleros.*<sup>118</sup>

Tal com Águeda Pedrero Encabo també argumenta, un dels punts de vista que ressalten a l'obra sonatística d'Scarlatti és la dansa. Tot i que el punt de mira de Pedrero-Encabo és el de les danses que són denominades com a tals pel propi Scarlatti. Entre aquestes hi figuren alguns minuets, una giga i una gavota, i la sonata K.430 que rep la indicació

---

<sup>118</sup> MORALES, Luisa: Domenico Scarlatti in Spain. Barcelona LEAL 2009, pp. 322

*Non presto ma a tempo di ballo*. El punt de vista que ens interessa aquí és un altre, molt més difícil de dictaminar, justament perquè no podem basar-nos en una certesa, sinó en una interpretació “a posteriori”. Es tracta de determinar quines de les sonates que es troben escrites amb els genèrics *Allegro*, *Allegretto*, etc., contenen una forma i estructura de dansa, i en concret quines corresponen al bolero.

Com hem dit, la tradició oral i la seva inabastable expansió ha fet que els termes no siguin els mateixos en totes les regions de la península. Hi ha moltes varietats de boleros i de fandangos. Té una certa lògica pensar que la informació que hem recopilat dels tractats i manuals és informació que podia haver passat per les mans dels compositors que estem estudiant, ja que el tipus de balls i danses que suposem que podien freqüentar eren les cortesanes. Partint del que em pogut veure fins ara, en aquest darrer capítol del projecte pretenem mostrar l'exemple concret d'una sonata d'Scarlatti que podria encaixar dins el subgènere definit com a “sonata-bolero” proposat per Luisa Morales. Mostrarem també un altre exemple de bolero o seguidilla-bolera de Soler i influències del fandango dins algunes sonates en concret.

Si ens basem en les dates d'aparició del bolero que hem pogut veure al capítol 2.5 i les comparem amb les dates aproximades de la producció de sonates d'Scarlatti veiem que és difícil establir la certesa que aquestes sonates poguéssin ser pensades com a boleros, però no tan difícil que fossin pensades com a seguidilles-boleres. Dins la tradició d'escola bolera però, el tipus de sonates a les que ens referim encaixarien dins el que s'entén com a bolero. Morales defineix tres sonates com a “sonata-bolero”, en concret les K.380, K454 i K.491.

La sonata que jo proposo com a sonata-bolero és la sonata K. 239 en Fa menor, una tonalitat molt apreciada per al compositor (Veure l'Annex 2, pp. 82). En ella hi podem trobar moltes de les característiques pròpies del bolero, tant des del punt de vista rítmic com d'estructura. Si partim de l'explicació de Cairón, el bolero conté l'alternança de coples i tornades. Al final de cada copla es produeix una cadència en la qual es realitza el Bien Parado i a continuació trobem el *ritornello* que serveix perquè els ballarins reposin una mica, ja que durant les coples es realitzen les mudances de major dificultat, variació i lluïment.



D'entrada, ja veiem que tan la música d'Scarlati com la de Nebra o Soler relacionada amb les danses es presta a realitzar calderons més o menys *ad libitum* a les cadències que van apareixent per delimitar les diferents seccions. En algunes sonates això és més acusat que en d'altres. No hi ha dubte que a aquestes cadències els correspon la realització del Bien Parado. Un altre fet que encaixa perfectament amb el motlle estructural és la primera secció introductòria en la que els ballarins realitzen un *paseo*, per tal de posicionar-se.

El nombre de compassos que trobem en cadascuna de les seccions en que podem dividir la sonata, segons l'atribució de l'esquema del bolero, no és sempre regular. Però en les danses d'escola bolera aquest nombre pot ser diferent segons els costums i la voluntat del mestre, així que d'entrada això no suposa un problema. Tenint en compte tot això, l'estructura de la sonata K. 239 quedaria repartida de la següent manera:

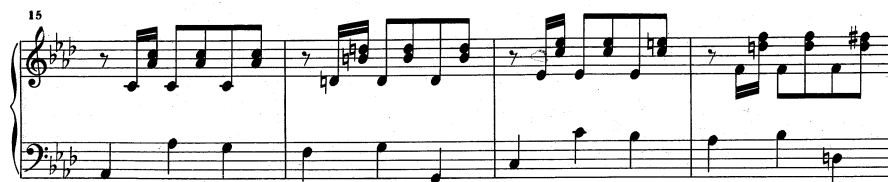
SECCIÓ	Introducció Paseo	Ritornello	Copla	Copla + Bien Parad o	Ritornell + Pasada	Copl	Copla + Bien Parad	Ritornell + Pasada	Copl a	Copla + Bien Parad
COMPAS	1- 9	10-14	15-20	21-37	38-46	47-54	55-74	38-46 (bis)	47-54 (bis)	55-74 (bis)

Pel que fa a l'estructura, en aquest cas repetiríem tan sols la segona part de la sonata, ja que repetir la primera suposaria tornar a fer la introducció, cosa poc habitual a les danses. Cal entendre que el model o esquema musical havia de correspondre's a una sonata bipartida, en la qual es repeteixen ambdues parts a voluntat de l'intèrpret. L'altre aspecte a tenir en compte és la llargada d'algunes cople com la segona, la quarta i la sisena, en que la cadència final s'estén durant 9 compassos i per tant el preparatori de voltes per a la cadència serà més llarg del que seria en un bolero habitual. Una altra peculiaritat d'aquesta sonata-bolero és l'encadenament de dues cople seguides, quan normalment, dins l'estructura canònica del bolero, l'alternança habitual és de copla-ritornello. Després de qüestionar aquests temes amb ballarins especialistes, arribem a la conclusió que es tracta de casos específics que no suposarien un problema a l'hora de ballar.

La base sobre la qual es construeix el patró rítmic dels boleros seria la següent:



A la sonata K. 239 el motiu principal es configura seguint un patró molt semblant, que podem veure a continuació:



El redoble de semicorxeres és de dues, però també podria ser de tres o de quatre. Aquest patró rítmic és reiterant al llarg de tota la sonata. Scarlatti el desenvolupa tant a les parts corresponents al ritornello com a les diferents coples. La gràcia de com ho fa rau en les modulacions harmòniques constants i en la línia melòdica del baix, que presenta lleugeres variacions. Això fa que el contrast entre ritornellos i coples sigui menys evident del que ho seria en un bolero convencional.

Normalment, als boleros, la part més elaborada i complexa és la copla, com ja hem explicat. A la sonata K.239 d'Scarlatti les parts en que hem atribuït les coples són, d'entrada, més extenses, amb processos cadencials llargs i on es realitzen les modulacions harmòniques més elaborades. El joc del bimodalisme característic d'aquesta música el trobem de manera molt clara a la primera part, ja que si el ritornello està en Fa menor, la primera copla apareix en La b Major. A la segona part el bimodalisme no és tan evident però si que ho és el contrast tonal de les dues seccions.

A la sonata hi apareix un motiu melòdic-rítmic que trenca amb la verticalitat del patró rítmic que acabem de veure. Aquest motiu és el de la introducció o *paseo*:



El mateix motiu Scarlatti l'utilitza per a tancar cada secció, és a dir per arribar a la cadència on es realitza el Bien Parado:



Una altra de les sonates que podria relacionar-se amb una sonata-bolero és la Sonata R.4 d'Antoni Soler, escrita en la tonalitat de Sol Major. (Veure l'Annex 3, pp. 86). El patró rítmic principal pot associar-se al patró rítmic del bolero.



Com hem pogut veure al llarg del segon capítol, el bolero és una evolució de la seguidilla, concretament de la seguidilla-bolera. Hi ha dos elements d'aquesta sonata que ens fan pensar en alguns exemples de seguidilles de la meitat del XVIII: L'un és que la melodia comença de forma tètica al primer temps, i no amb contratemps. L'altre element que ens fa pensar en la seguidilla és la mètrica de la frase del ritornello: alternança de versos de 7 i 5 síl·labes. Si ens fixem en d'altres exemples de seguidilles podem veure com contenen un dibuix melòdico-rítmic semblant. A continuació podem veure un fragment de seguidilla de la sarsuela *Para obsequio de la deydad, nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia*, de José de Nebra (1747):



Pel que fa a l'estructura, aquesta sonata no resulta tan evident com els exemples esmentats. Podria associar-se a l'estructura d'un bolero, tal i com explica Cairón: Alternança de ritornello i coples. Però el conflicte a l'hora de ballar la sonata es presenta en el moment que les coples són massa curtes com per realitzar les mudances que els hi serien pertinents i les pauses corresponents al Bien Parado es troben al final dels ritornellos enlloc de les coples. Per tant, a nivell estructural no podem determinar que la sonata encaixi dins un model de bolero. A més, la presentació del ritornello no es realitza de la manera convencional, que seria després de la introducció. Contràriament, al compàs 1 hi trobem el ritornello, seguit del motiu que després s'utilitza com a copla:

SECCIÓ	Introducció Ritornello- Paseo	Copla	Ritornello	Copla	Copla	Ritornello	Copla (bis)	Copla (bis)	Ritornello (bis)
COMPASSOS	1-14	15-20	21-34	35-47	48-53	53 - 67	35-47	48-53	53 - 67

En aquest exemple de Soler hi veiem d'una forma molt evident l'ambivalència modal constant entre les seccions. A l'inici de la primera copla (o ritornello) hi trobem la diferència d'una tercera menor descendent, pròpia dels boleros, per després reprendre el següent ritornello (o copla) amb el to en que havia deixat l'anterior. Aquest procés torna a repetir-se a la segona secció de la sonata. Això fa que les diferents seccions quedin molt ben delimitades, i les cadències obtenen una major rellevància.

De la mateixa manera que em vist amb Scarlatti a la sonata K.239, Soler també combina dos motius al llarg de la seva sonata. El segon motiu que Soler utilitza també es desenvolupa a partir de semicorxeres i, igual que fa Scarlatti, també el repeteix varies vegades fins a arribar a la cadència:



Soler potencia els recurs de la variació melòdica a partir de motius freqüents en el seu llenguatge com són els arpegis descendents o les notes repetides. En l'exemple d'Scarlatti hem vist la utilització de les modulacions harmòniques per sorprendre l'oient. En qualsevol cas, ambdós recursos són freqüents tant en Soler com en Scarlatti. Pel que fa a aquest tipus de subgènere que podem etiquetar com a sonata-bolero, veiem com ambdós compositors se'n serveixen d'una manera força similar. Probablement en tots dos existia l'interès i el coneixement d'aquest tipus de balls.

Pel que fa a la influència del fandango a l'obra d'aquests compositors, l'exemple més destacat és el *Fandango* d'Antoni Soler <sup>119</sup>. Com a document és un dels exemples més concrets d'aquest gènere a la península, juntament amb d'altres com poden ser el fandango del quintet per guitarra i corda en Re Major (1798) de Luigi Boccherini (1743-1805). A partir d'aquests models podem determinar la presència del fandango a les sonates.

El ritme del fandango es caracteritza per ser un ritme ternari subdividit en 6 corxeres, quedant accentuada la segona corxera de cada temps. El fet que sigui un 3/4 enlloc d'un 6/8 és perquè la pulsació a la negra acaba sent més rellevant que la subdivisió a la corxera. A continuació trobem uns quants exemples de fandangos. El primer és un fragment del *Fandango* d'Antoni Soler en que apreciem dues de les característiques principals d'aquest gènere: l'alternança constant entre dominant i tònica, i el baix reiteratiu a corxeres, que feia que a d'altres països el fandango es conegués com la "contradansa contínua":

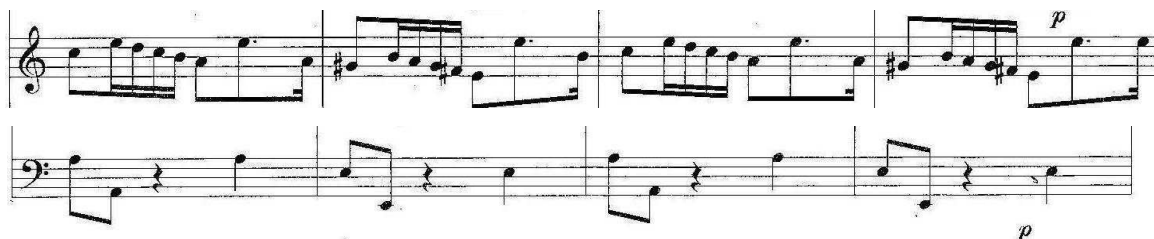
<sup>119</sup> Fandango de Soler. Editado por samuel Rubio, Unión Musical Española, Madrid, 1971



Exemple d'un fandango del Manuscrit de Tenerife presumptament atribuït a Doménico Scarlatti :



Exemple de José de Nebra al fandango de la sarsuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744): Aquí apreciem la dualitat entre l'hipotètic 6/8 de la melodia amb el claríssim 3/4 del baix:



A les sonates d'Scarlatti trobem la sonata K. 492 en Re Major que en ocasions ha estat considerada com un fandango, però resulta un cas molt poc clar. La influència del fandango la trobem en passatges molt concrets, com aquest, tot i que el pes del 6/8 i la

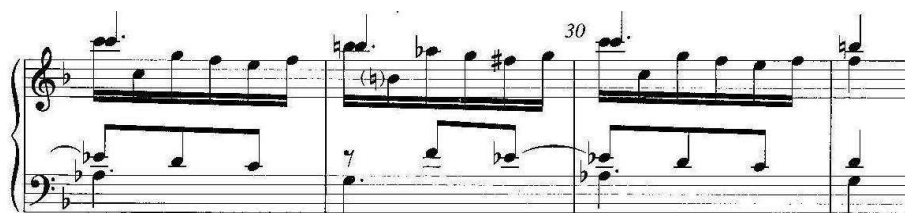
pulsació binària que aquest compàs comporta són massa presents en la sonata com per que pugui ser un fandango:



També trobem rastres de fandango a la sonata K.115 del mateix compositor, però tal i com succeeix a la sonata K.492, només es tracta d'una reminiscència puntual del fandango:

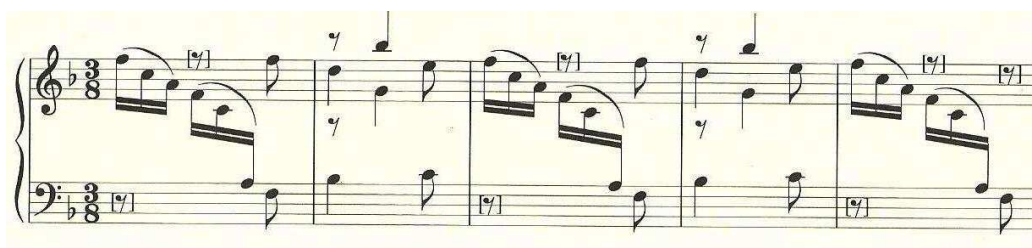


A la sonata en Fa Major de José de Nebra, la número 1 de l'edició de Tecla Aragonesa III, també hi trobem la presència del ritme del fandango, en aquest cas escrit en un 3/8:

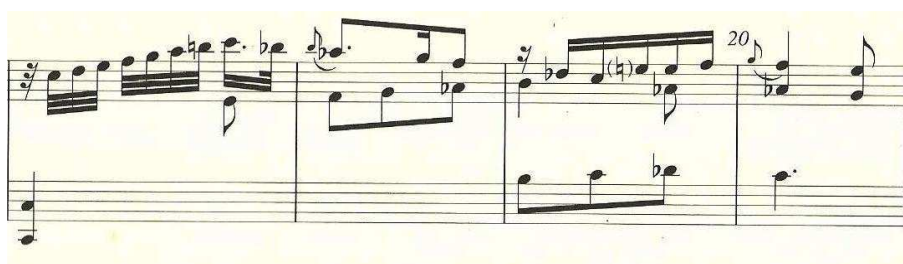


Tot i això, aquesta sonata, escrita en un llenguatge molt ibèric, denota una tendència més cap a la jota. Aquest ball també és força present a les sonates ibèriques, malgrat que la denominació de “jota”, segons Emilio Cotarelo y Mori, és posterior al segle XVII. En aquest sentit, és interessant remarcar l'existència del fandango mallorquí, que és com una jota a la baixa comú de la península. Explica Cotarelo, que als teatres, i sobretot als entremesos, hi trobàvem la jota en companyia de la seguidilla i el fandango.

Totes les sonates que hem estat esmentant mantenen una relació molt directa amb el ball, i com a conseqüència, també s'hi pot vincular el llenguatge rítmic de les castanyoles. Si analitzem cadascun dels elements rítmics que contenen hi veurem clarament aquesta relació. A la sonata que acabem de citar de José de Nebra ho trobem d'una manera explícita, ja que es tracta d'una sonata molt rítmica, com també ho és la K.239 d'Scarlatti o moltes de les sonates de Soler com la R. 84. Podem sentir les castanyoles als primers compassos de la número 1 de Nebra:



I finalment, si ens cenyim al tipus de llenguatge característic de la dansa ibèrica també trobem similituds amb la música per tecla. Recordem que aquesta dansa es caracteritza per la virtuositat i vigorositat dels seus passos, àgils i a la vegada robustos, plens de salts i cabrioles que podem associar amb alguns passatges musicals com el que veiem a continuació, extret de la mateixa sonata de Nebra en Fa Major:





## CONCLUSIONS

A mode de conclusions, m'agradaria reflexionar en un primer moment sobre com s'ha desenvolupat el subjecte de la recerca al llarg del treball. Hem pogut constatar la popularitat de les seguidilles i els fandangos a mitjans del segle XVIII, i hem vist com les sonates ibèriques es fan ressò d'aquest llenguatge. Així mateix, la contínua evolució d'aquests balls, com l'aparició de la dansa bolera, també es fa palesa a la producció de sonates ibèriques, ja que la producció sonatística a la que ens referim abarca fins aproximadament l'any de la mort d'Antoni Soler, al 1783.

1. El terme “sonata-bolero” m'ha semblat prou interessant de mantenir, ja que efectivament el bolero engloba les tendències de la dansa ibèrica, fusionant-les amb les corrents posteriors. Per tant, dient “sonata-bolero” estem atorgant un valor d'actualitat i vigència a les sonates al llarg del segle XVIII. Malgrat tot, en el cas d'Scarlati potser seria més apropiat parlar de sonata-seguidilla, ja que teòricament el bolero apareix més tard, encara que no tinguem dates precises d'aquesta aparició. No hi ha cap document que ho especifiqui i l'únic que podem fer és especular sobre els anys en que es podia començar a ballar a l'estil bolero.
2. Hem pogut veure que, en el cas de les sonates ibèriques, la dificultat a l'hora de determinar els exemples de sonates-bolero la trobem sobretot en el marc estructural de les sonates. És aquí on evidenciem que, tal i com Valls explica, la sonata pertany a l'estil fantàstic, i la llibertat compositiva dels músics predomina sobre la necessitat estructural de les danses. En la majoria de casos el que trobem són reminiscències, inspiracions o fantasies de bolero i de fandango. En algun cas, com els que hem vist, podem definir una estructura ballable, però sempre tenint en compte que els ballarins hauran d'adaptar-se a la música escrita, i no al revés com acostuma a passar en la música escrita expressament per a ser ballada. Al marge de les dificultats estructurals, a nivell de llenguatge musical hem pogut comprovar que les correspondències són força evidents.
3. El fet de trobar una correspondència tan gran amb un gènere com el de la dansa, que es troba a mig camí entre gènere popular i gènere culte, ens fa reflexionar

també sobre on hem de situar aquest tipus de sonates. D'una banda, és evident que aquests balls tenien, i tenen també en l'actualitat, una vessant popular i oral molt estesa arreu del territori. De l'altra, veiem com dins l'àmbit cortesà i burgès també es produïen, segurament amb algunes variants que no podem apreciar. Nosaltres disposem de tractats de dansa que en parlen, però aquests tractats anaven dirigits a l'alta societat. En aquest sentit les sonates s'haurien de seguir considerant com fins ara, malgrat que tinguin un peu ficat dins les corrents populars.

4. Al llarg de la investigació he anat veient que un dels temes més perseguits durant els segles XIX i XX ha estat el de considerar la música peninsular com a pròpia i autòctona, desvinculant-la de la influència italiana o francesa, o bé menystenint aquestes dues per tal de realçar l'espanyola. És absurd negar la presència de música estrangera en un moment en que era el factor dominant. Les diferents corrents musicals dins la península actuen com un moviment fluctuant que fa avançar els estils cap a un cantó o cap a l'altre. L'òpera va esdevenir l'espectacle per excel·lència, però la sarsuela també perdurà, al mateix temps que la tonadilla escènica es popularitzava. Pel que fa les danses ibèriques, tal i com manifesten els autors, moltes d'elles cauen en l'oblit però també l'escola bolera en crea de noves i les fusiona, situant-les en una altra pla artístic. Totes aquestes tendències estan involucrades amb els moviments socials del moment, amb els canvis dinàstics o corrents de pensament
5. Pel que fa a les sonates per tecla, resulta gratificant veure-ho des d'un punt de vista similar. Cada compositor mostra les seves particularitats, i a la vegada s'autoalimenten entre ells. Els tres compositors que hem pogut estudiar ofereixen un llenguatge comú a través de la dansa. L'intensa activitat teatral de l'època a la ciutat de Madrid propiciava la creació d'espectacles de grans dimensions ens els quals la dansa hi era present, i aquest fet va repercutir als compositors. En el cas de Nebra, és fàcil de veure com el llenguatge que utilitzava a la seva música escènica va intercedir a les sonates ibèriques. És probable que moltes de les seves sonates s'hagin perdut amb el temps, ja que Nebra tenia una intensa activitat pedagògica que ens fa suposar que la seva obra per a tecla havia de ser major, tal i com succeeix amb els altres dos compositors.

Al llarg dels anys, s'ha posat tant d'interès en reforçar la relació entre Scarlatti i Soler com en desestimar-la. Autors com Rafael Mitjana o el mateix Samuel Rubio argumenten que l'obra de Soler és prou personal com per no considerar el compositor com un segon Scarlatti. Certament és així: La personalitat musical de Soler és immensa i podríem trobar nombrosos arguments musicals que ho demostrarien. Però també és veritat que Soler va començar a escriure sonates per tecla en un estil molt semblant al d'Scarlatti.

En qualsevol cas, aquest projecte obre les portes a futures investigacions en aquesta direcció, ja sigui intentant descobrir noves sonates-bolero, en els tres compositors o en d'altres, com per investigar el ball de la jota dins les sonates, etc. La possibilitat de treballar amb ballarins ens fa descobrir i evidenciar molts aspectes musicals. Un cop més, rehidindico la necessitar de que el músic balli i que convisqui amb la dansa, ja que és un factor essencial per a comprendre la música. Els coneixements que els ballarins ens poden aportar són immensos.

## BIBLIOGRAFIA

AMORÓS, Andrés i BORQUE, J.M. Díez (coordinadors): *Historia de los Espectaculos en España*. Editorial Castalia, Madrid, 1999

ÁLVAREZ MARTINEZ, Maria Salud: “Nebra Blasco, José de”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 7)

ÁLVAREZ MARTINEZ, Maria Salud: “Obras inéditas para instrumentos de tecla.”. A *Tecla Aragonesa III, Joseph Nebra (1702-1768) Obras inéditas para tecla*. Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1995.

ARMONA, José Antonio de: *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España, 1785*. Edición de Charles Davis by Tamesis, Woodbridge, New York, 2007

BOYD, Malcom i CARRERAS, Juan José (editors): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, 1998. Edición española de José Maximiliano Leza, 2000

BROSSARD, S: *Dictionaire de Musique*. Tercera edició, Amsterdam ca. 1710

CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1820

CAPDEPÓN, Paulino: *El Padre Antonio Soler (1729-1783). Biografía y obra musical*. Arxiu històric comarcal d'Olot i Museu comarcal de la Garrotxa, Olot, 2000

CAPDEPON, Paulino: “Soler y Ramos, Antonio”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 9)

COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2000

DOMÉNECH RICO, Fernando: *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Monografías RESAD, Madrid, 2007

ESCALAS, Romà: *Joseph Nebra (1702-1768), Tocatas y Sonatas para Órgano ó Clave*. Tecla Aragonesa I, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, , 1987.

FERRIOL BOXERAUS, Bartolomé: *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Madrid, 1745. Biblioteca universitaria de Madrid.

FLORENCIO, Francisco Agustín: *Crotaología ó Ciencia de las Castañuelas. Parte Primera*. València, Salvador Faulí, 1792.

GOSALVEZ LARA, Carlos José (Selecció i estudi): *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*. Servicio de partituras, registros sonoros y audiovisuales de la Biblioteca Nacional. Impremta IMAGEN S.A., Madrid

KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, New Jersey, 1953

LEZA, José Maximo: “José de Nebra”. *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 - 2011

MÁRQUEZ, Macarena: *Vida de Bárbara de Braganza*. Eila Editores, Madrid, 2011

MINGUET IROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer las danzas de la corte (...)*. Primera impressió de 1755

MINGUET IROL, Pablo *Arte de danzar a la francesa, añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos del danzar a la española, con seis danzas al último (...)* tercera impressió, Madrid, Oficina de l'autor, 1758

MINGUET IROL, Pablo: *Breve tratado de los pasos del danzar a la española, que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos. Tambien sirven en las danzas italianas francesas e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet.* Madrid, Imprenta del autor, 1764

MINGUET IROL, Pablo; *Quadernillo curioso, de veinte contradanzas nueva, escritas de todas cuantas maneras se han inventado hasta ahora: tiene la música muy alegre y con su baxo.* Imprenta del autor, Madrid, 1733.

MORALES, Luisa: *Domenico Scarlatti in Spain*, Barcelona: LEAL 2009, Almeria.

PAGANO, Roberto: "Domenico Scarlatti". *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 - 2011

PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España.* Universidad de Valladolid, 1997

PEDRERO-ENCABO, Águeda: "Antonio Soler". *Revista de la Fundación Juan March: Semblanzas de compositores españoles*, Madrid 2008 - 2011

REY, Emilio: "Castilla la Mancha". A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 3)

RICO OSÉS, Clara: *La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Irol y los bailes públicos.* Anuario musical nº64 de la Univerisdad de Niza Sophia-Antipolis, 2009

RIERA, Enric: “Els canvis polítics al segle XVIII”. A *Història Universal*, MOLAS, Pere (coordinació), Editorial 92 S.A., Barcelona, 1992, volum III-Edat Moderna.

RODRÍGUEZ CALDERON, Juan Jacinto: *Bolerologia o Cuadro de las escruelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Manuscrit de Philadelphia, 1807

ROXO DE FLORES, Felipe: *Tratado de recreación instructiva sobre la danza*. Imprenta Real, Madrid, 1793

RUIZ MAYORDOMO, Maria José: “Capítulo III. Espectaculos de Baile y Danza”, a AMORÓS, Andrés i BORQUE, J.M. Díez (coordinadors): *Historia de los Espectaculos en España*. Editorial Castalia, Madrid, 1999.

RUIZ TARAZONA, Andrés i PEDRERO-ENCABO, Águeda: “Scarlatti, Domenico”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999 (vol. 9)

SANHUESA FONSECA, Maria: “Minguet e Yrol, Pablo”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999. (vol.7)

SCARLATTI, Domenico: *Essercizi per clavicembalo*. (1738) Stil, Paris, 1977, Pròleg.

SOR, Fernando: “Le Bolero”. A Ledhuy i H. Bertini *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, Paris: H. Delloye, 1835, t. I, pp. 88-97

SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Bolero”. A *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (director i coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, 1999. (vol.2)

SOR, Fernando: “Le Bolero”. A Ledhuy i H. Bertini *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, Paris: H. Delloye, 1835, t. I.

TORTELLA, Jaime: *Boccherini, Un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad española de musicología, Madrid, 2002

TRUET HOLLIS, George: “El diablo se viste de fraile; a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”. A BOYD, Malcom i CARRERAS, Juan José (editors): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press, 1998. Edición española de José Maximo Leza, 2000.

WHENHAM, John: “Scarlatti: (7) Domenico Scarlatti”. A *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segona edició a càrrec de Stanley Sadie . TYRRELL, John (editor executiu). Macmillan Publishers Limited, 2001

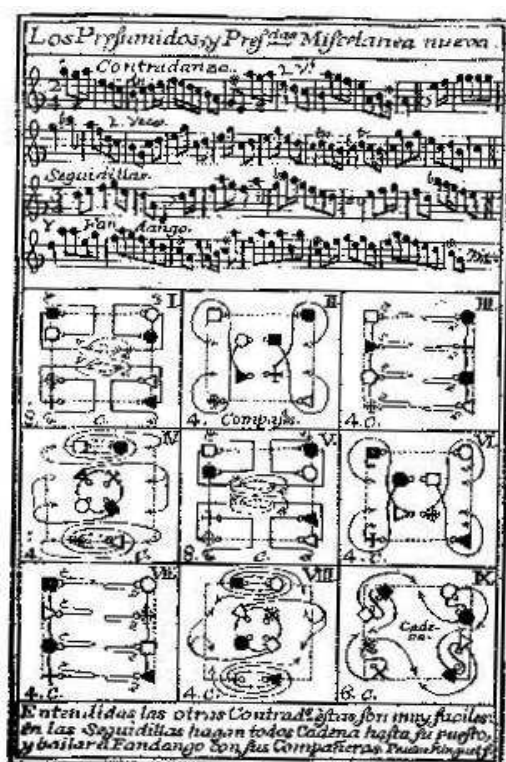
ZAMACOLA, Juan Antonio de Iza: *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799 y 1803), tercera edición ampliada en Madrid: Hija de Joaquín Ibarra, 1805.



## ANNEXOS

## Annex 1

Contradanza *Los presumidos*. Lamina de MINGUET, Pablo: *Breve tratado de los pasos del danzar a la española*. Madrid, Imprenta del autor, 1764.



**Annex 2**

Sonata K.239 de Domenico Scarlatti. *Le Pupitre*, collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Ed. Heugel, Paris, vol. 5

K. 239

Allegro

4

7

1

5

19

Measures 19-22 of a musical score in B-flat major (two flats). The treble clef staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 20. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 22.

23

Measures 23-26 of the musical score. Measures 23 and 24 continue the melodic and harmonic patterns. Measures 25 and 26 feature a more active bass line with eighth-note runs, while the treble staff has rests followed by chords in measure 26.

27

Measures 27-30 of the musical score. Measures 27 and 28 consist of sustained chords in the treble and moving lines in the bass. Measures 29 and 30 show a more complex texture with sixteenth-note runs in both staves, culminating in a double bar line.

31

Measures 31-33 of the musical score. Measures 31 and 32 feature flowing sixteenth-note passages in both staves. Measure 33 concludes with a final chord in the treble and a descending eighth-note line in the bass.

34

Measures 34-37 of the musical score. Measures 34 and 35 continue with intricate sixteenth-note figures. Measures 36 and 37 provide a resolution with sustained chords in the treble and simple eighth-note accompaniment in the bass, ending with a double bar line.

38

System 38-41: Treble and bass staves in B-flat major. Treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and a final quarter-note chord. Bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

42

System 42-45: Treble staff contains block chords and a descending eighth-note scale. Bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

46

System 46-49: Treble staff has a melodic line with eighth-note patterns. Bass staff features a more active eighth-note accompaniment, including a descending scale in the first measure.

50

System 50-53: Treble staff continues with eighth-note melodic patterns. Bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

54

System 54-57: Treble staff includes a measure with a fermata and a 'V.V.' marking. Bass staff continues with a simple accompaniment of quarter notes.



58

Measures 58-61 of a musical score in B-flat major (three flats). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 61 ends with a repeat sign.

62

Measures 62-65 of the musical score. Measures 62 and 63 feature a series of chords in the treble staff, while the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. Measures 64 and 65 show a continuation of the bass line with some melodic movement in the treble.

66

Measures 66-68 of the musical score. Measures 66 and 67 feature a melodic line in the treble staff with a 'G' marking above the first measure. The bass staff continues with a similar accompaniment. Measure 68 concludes the section with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

69

Measures 69-71 of the musical score. Measures 69 and 70 feature a melodic line in the treble staff with a 'G' marking above the first measure. The bass staff continues with a similar accompaniment. Measure 71 concludes the section with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

72

Measures 72-74 of the musical score. Measures 72 and 73 feature a melodic line in the treble staff. Measure 74 concludes the section with a final chord in the treble and a whole note in the bass.

**Annex 3**

Sonata R. 4 d'Antoni Soler. *Sonatas para instrumentos de tecla. Revision, transcripcion y estudio: Samuel Rubio.* Union Musical Ed., Madrid, vol. 1

**Allegro**

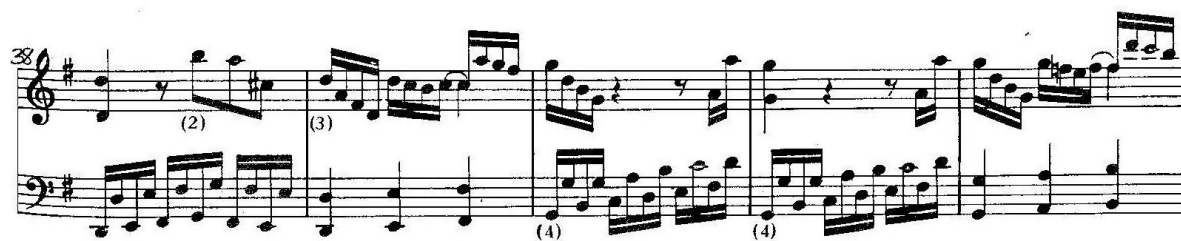
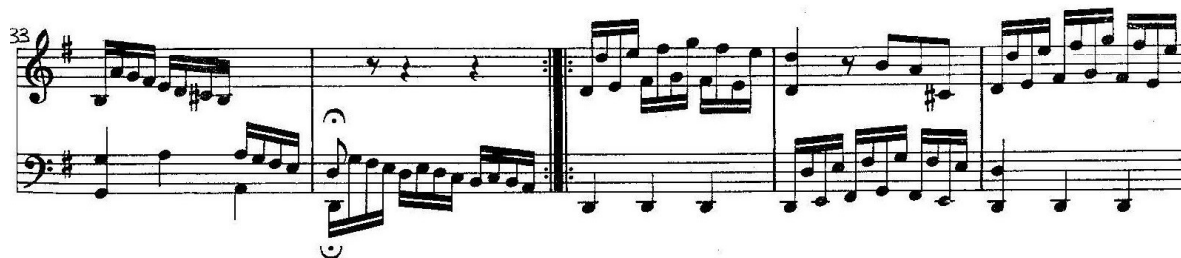
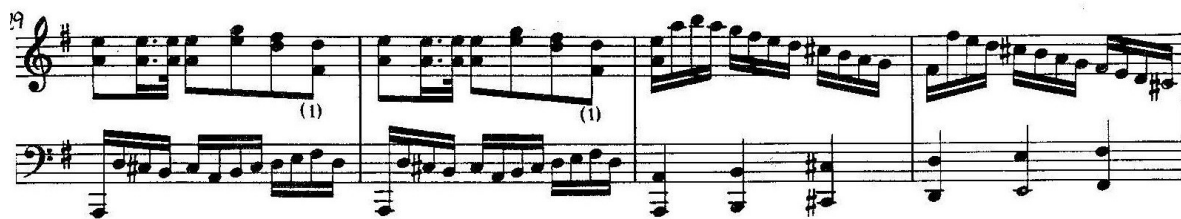
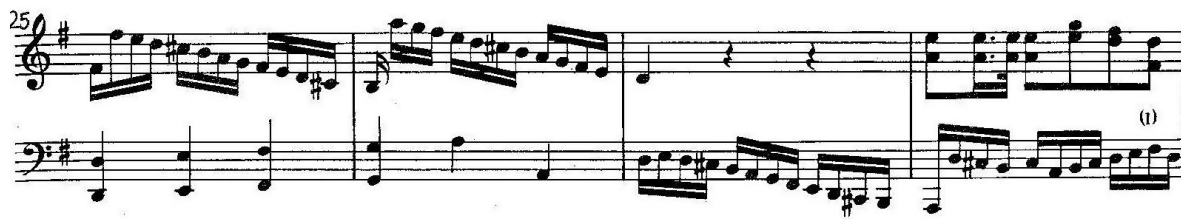
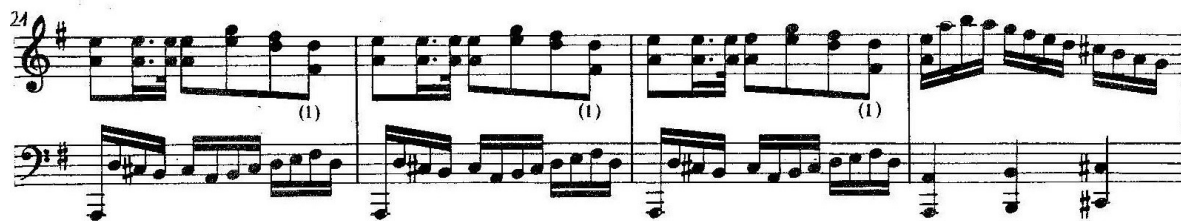
5

9

13

17

(1)



This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) for the first system and one flat (Bb) for the subsequent systems. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings.

**System 1 (Measures 43-47):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff.

**System 2 (Measures 48-51):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff.

**System 3 (Measures 52-55):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff. Fingerings (2) and (3) are indicated.

**System 4 (Measures 56-59):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff. Fingering (3) is indicated.

**System 5 (Measures 60-63):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff.

**System 6 (Measures 64-67):** The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure of the treble staff.